الموقف الأدبي

مجـــــلة أدبيـــة شـــهرية
يصـــدرها اتحـــاد الكتـّـاب العـرب بدمشـــق

العدد 392السنة
الثالثة والثلاثون
والثلاثون

كانون الأول 2003 شوال- 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

نريده أدباً فاعلاً
لا بكاءً ..

د. وليد مشوِّح

هو أدب الصراخ الحاد.. هو أدب الندب والنواح.. هو أدب الفجيعة وجلد الذات.. هو أدب اغتيال الماضي وتأبين الحاضر واغتيال المستقبل، هو أدب يرثي المدن، وينوح على القيم، ويدفن المبادئ.. هو أدب أسود لا بارقة أمل تلوح بين أسطره.. هو أدب المسابقات والجوائز والفضائيات، هو أدب الجنس المكشوف وتمجيد الفن الهابط، هو أدب الحلم "الأنوي" بجائزة عالمية لجنوحه عن قوانين اللغة، وتمرده على شرائع ونواميس المجتمع، وتنكره لمعتقدات الأمة.. وهذا الأدب مطالبٌ بأن يتصدى للغزو الثقافي، ويشاركُ في حوار الحضارات، وينأى بأمته وهويتها القومية عن جوائح العولمة.. هو عويل متقطع النبرات في مأتم راهن الواقع العربي.. وعليه ازدهرت الفضائيات التي تفرّخ كل يوم يأساً وإحباطاً وأحلاماً فابية.. وتتحول إلى بومات ينحن في خرائب المدن، تأكيداً على نهاية الذات العربية قبل موتها بالفعل.

وعلى هذا يقوم الإعلام القطري والقومي بأشكاله المختلفة، وعلى هذا تراهن النخب المنتقاة في مخابر الآخر الذي بات يمتلك تكنولوجيا تصنيع العقل والإرادة وتخطيط المستقبل بناء على مصالح تحالفات الأقوياء –الأغبياء– الأذكياء بإرادة شيطانية تمثلت غاياتها في

إلغاء الخصوصية، ومصادرة الهوية، وطمس التاريخ، وهيكلة الجغرافيا على طريقة (جبنة النجار وحذاقة القرد في خصخصة الحصص)!!.

ذلك الأدب بسيرورته الواهنة الشعثاء هو الذي يمثل السياسات العربية بمناخاتها الفجائعية التي مزّقت الوجدان العربي من داخله.. ذلك الأدب الذي يعكس الوضع العربي بعمومه على الصعد كافة بدءاً من الأخلاق ومروراً بالغايات وانتهاءً بالإرادة.

هذا الأدب الذي غادر ساحة الشعب، ليلتحق بساحة وهمية شعاراتية خلقها السياسي الذي سيّد القول الدبلوماسي على الفعل الثوري.. وقد اتسعت الثغرة، وتعمّقت الهوة بين الشعب، والأدب الممالئ للواقع السياسي، المبتعد عن الواقع الاجتماعي.

وكيلا نؤخذ بالظنة ونلحق بقائمة البكّائين النوّاحين لا على الواقع بل على الأدب، لا بدّ من عرض براهيننا على ما ذهبنا إليه -كشهود- لا كمشاركين في فعل جرمي بحق الواقع الأدبي القائم على الساحة الأدبية في زمننا الراهن هذا؛ لذا ندعو المهتمين بغائية الثقافة إلى إمعان النظر في الأعمال أو المنتجات الإبداعية العربية منذ انتهاء حرب تشرين التحريرية، وبداية الحرب العراقية الإيرانية، ومن ثم احتلال العراق لدولة الكويت، وقيام حرب الخليج الثانية، وانتهاء بسقوط بغداد.. عندها سنجد واقعاً نفسياً اجتماعياً عربياً جديداً، يوصف ببساطة، بالتشرذم والضياع وتشظي العواطف والآراء، وتذبذب الانتماءات.

وكان المعطى الأول متمثلاً ببروز القطرية (الجغرافية) في الأدب، وبالتالي العدائية والتحزب والانحياز الأعمى وأمراض أخرى بات الجسد الأدبي يئن تحت وطأتها، حتى انصرف العقل العربي بكليته عن الهم الاجتماعي، وغاص في الهم السياسي، ثم أبحر في يمّ الدموع، وشارك في مواكب العزاء في مأتم المشروع القومي العروبي بشقيه العقيدة والمعتقدي.

لقد حاول الأدب أن يرسم أو يبدع لوحة للواقع؛ فطغى اللون الأسود على مساحتها، منذ إطارها وحتى تلاوينها.

ولم يخطر ببال (المُبدِع) -بالكسر- أن يوجه (المبُدَع) -بالفتح- نحو الحراك النفسي الاجتماعي الذي أسس للفعل السياسي -العسكري.

والقصد هنا؛ أن الإبداع لم يتوجه إلى الذات العربية (فردة -وجمعاً) والتي كانت تعاني أزمة حرية وديمقراطية، أزمة الحق في الحياة بدءاً من رغيف الخبز مع كثير من الكرامة والطمأنينة، مروراً بالحق في امتلاك الحقيقة بعيداً عن الزيف والتزييف الإعلامي، وانتهاءً بالحق في المشاركة في صنع أخلاقية الإداري القادر على صناعة الحداثة والحضارة بعيداً

عن أهواء التفسيد والفساد، ينضاف إلى ذلك استجلاء الواقع المعيش في مقارنات إحصائية بين الإعمار والهدم، بين الحقوق والواجبات، بين الفرص المتكافئة في المشاركة الفعّالة

ببناء الوطن بصرف النظر عن الفئة أو الخرب أو الشريحة الاجتماعية.

إذن المقدمات الخاطئة، ستقود –حتماً– إلى نتائج خاطئة في السيرورة الاجتماعية، وصولاً إلى الصيرورة الفكرية ببعديها المادي والمعنوي.

فالحرية تصوغ الديمقراطية، والديمقراطية تمنح القوة للوطن، وقوة الوطن مادة إبداعية رائعة يصوغها المبدعون المفكرون المثقفون، فإذا ما أبدع العامل أو الطالب أو الفلاح أو الإداري، فسيزدهر الفكر، ويسود الإبداع، ويتجنب السياسي الخطأ، ويتمترس العسكري في خندق المواجهة دفاعاً عن الاستقلال.

نحن بحاجة –فعلية– إلى تنمية فكرية، لتتحقق التنمية الإدارية والاقتصادية والسياسية، والفاعل في هذا المسار هو المثقف المبدع الخلاق..

كذلك نحن بحاجة ملحّة إلى أدب فاعل في المجتمع، أكثر من حاجتنا إلى أدب المراثي والأحزان وجلد الذات.. لتولد الشرارة.. ويعود الحق إلى نصابه..

❑❑❑

إلى القراء الكرام

*على من يجد في نفسه الكفاءة والقدرة على ترجمة مختارات من الأدب العربي إلى اللغة الفرنسية أو اللغة الإنكليزية مراجعة هيئة تحرير **مجلة الآداب العربية** / الأنسة ميرنا أوغلانيان/ لتكليفه بترجمة المواد المعدة للنشر في المجلة بإصدارها الفرنسي أو الإنكليزي.*

استثمار اللسانيات
في
قراءة النص الشعري

د. محمد كراكبي- الجزائر

قد يكون من المفيد أن نشير بدءاً إلى تحديد المصطلحات؛ لأن ذلك يفرضه التمدن، ويستجيب للمولدات الفكرية المستحدثة، والغاية استبعاد العبث في التناول، والتضليل في الدلالة(1). فحسن، إذاً، أن نبين حدود بعض المصطلحات المتداولة.

يشيع في النقد المعاصر مصطلحات عدة تنتمي إلى حقل دلالي عام وهي النص، والخطاب، والقول الشعري، واللغة الشعرية وغيرها. وتعدد هذه المصطلحات مرجعه إلى تنوع مناهل النقد الأدبي، وسعة المجالات الثقافية، فلا عجب أن نجد تنوعاً في المصطلحات النقدية، والمقام لا يتسع لذكر جميع الرؤى المنهجية، والعلمية التي تناولت هذه المصطلحات وغيرها. غير أني ألفت نظر المتلقي إلى أن مصطلح (النص الشعري) يرتبط بالجانب المادي المرئي لجنس معين من الإبداع الأدبي، وبإمكان النقاد ملامسة الحدود السطحية، فيقوم بإبراز ما يبوح به التشكل العلامي غير أن الوقوف على مرجعياته العميقة لا يكون إلا بطول التأني، والممارسة. ومما يستشف من كتابات النقاد أن النص الأدبي يمثل المنطلق الأساس للمسائل النظرية، والتطبيقية. غير أن ضبط حدوده عسير المطلب لتعدد مداخله، ومنطلقاته، وأشكاله، ومواقعه، وغاياته(2)، فـ"...أي عمل فني ليس حقاً "مغلقاً"، وإن كل واحد بمفرده يتضمن، بصرف النظر عن أي تحديد ظاهري، لا نهائية من "القراءات" الممكنة" (3)، ويزداد النص عمقاً سمو الكلمة الأدبية، وأشار إلى ذلك أحد الدارسين قائلاً(4): "وتقوى في النص هذه القابلية بقدر ما تسمو فيه الكلمة من مستوى أدوات التعبير إلى مستوى مقومات التعبير والتفكير معاً وتتحول فيه علاقتها من علاقة عمودية... ترتبط فيها بواقع خارج النص إلى علاقة أفقية ترتبط فيها بغيرها من الكلمات في نطاق النص ذاته...". ويتردد في ألسنة النقاد مصطلح (النسيج) ولا يبتعد كثيراً عن مصطلح النص، "فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض"(5). أما مصطلح الخطاب الأدبي، فيمثل بؤرة الدرس النقدي المعاصر(6)، والمتتبع لمادة (خ ط ب) في النصوص القرآنية

. يشيع في النقد المعاصر مصطلحات عدة تنتمي إلى حقل دلالي عام، وهي النص، والخطاب، والقول الشعري واللغة الشعرية وغيرها، وتعدد هذه المصطلحات مرجعه إلى تنوع مناهل النقد الأدبي.

يدرك تنوعها الصيغي. ولها فيما استقرينا ثلاث صيغ (فعل، وفاعل، وفعال). والجدول التالي يبين استعمالاتها:

الصيغة	الآية
فعل	1 . قال فما خطبك يا سامري(7)
	2 . قال فما خطبكم أيها المرسلون (8)
	3 . قال ما خطبكما قالتا لا نسقى حتى يصدر الرعاء(9)
	4 . قال ما خطبكن إذ راودتن يوسف عن نفسه(10)
فعال	1 . وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب(11)
	2 . فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب(12)
	3 . رب السماوات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطاباً(13)
فاعل	1 . وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً(14)
	2 . ولا تخاطبني في الذين ظلموا (15)

يتبين من الجدول أن صيغة (فعل) أكثر الصيغ وروداً، تليها (فعال)، فـ(فاعل)، ولعل تواتر الأولى راجع إلى الشأن والأمر، قال الراغب الأصفهاني(19) "... والخطب الأمر العظيم الذي يكثر فيه التخاطب" ورأى ابن منظور (17)"أنه الأمر الذي تقع فيه المخاطبة...". ينتج، إذاً، عن لفظ (خطب) دائرة كلامية منجزة من طرفين: يدعى أحدهما المخاطب، والثاني المخاطب، والتفاعل اللغوي بينهما آيل إلى إنشاء (الخطاب) فالمخاطب عنصر يمثل بؤرة الدرس النقدي، وانتماء المخاطب إلى المخاطب مرجعه إلى أن الأسلوب عد "ضغطاً على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل"(18)، ونعته، هنا بلفظ (الشعري)(19) يدل إما على جنس أدبي معين هو (الشعر) الذي يرتكز على ركنين أساسين هما: الوزن، والقافية، وإما على كل ما يثير انفعالاً، أو إحساساً جمالياً، وسواء أكان شعراً أم نثراً أم رسماً... وقد قصدنا، في هذا المقام، المعنى الأول.

. مصطلح "القول الشعري" يرتبط أكثر بصاحب النص الإبداعي الذي يمنح النص الشعري فاعلية مميزة تنصهر فيها النوازع الذاتية، وما يرتبط بها من أبعاد زمانية، ومكانية، وانتماءات ثقافية.

إن الإطلاع على نصوص الشعر الجاهلي (20)، وأقوال الرسول (ﷺ) والخلفاء، والصحابة ينبئ عن إحساس العرب المبكر بقيمة الشعر، وقدرته على مسايرة الواقع، وبكونه كلاماً فنياً متميزاً في بعض مخاطباتهم، ومحاوراتهم، ويزداد وضوحاً بمجيء الأصمعي، وابن سلام الجمحي، والجاحظ، وابن قتيبة، والفارابي، وابن سينا، وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وحازم القرطاجني. فهذه المحاولات الجادة تدل على سعي النقاد إلى وضع أسس وقواعد لفهم الشعر، ويبدو أن الرؤية النقدية الشعرية قد اكتملت بظهور حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري. وقوام الشعر عنده أربعة عناصر: المبدع، ويشترط فيه أن يكون صحيح الطبع ملماً بصناعة الشعر، وحسن تآلف، وتوافق عناصر البنية اللغوية الشعرية من جهة اللفظ، والأسلوب، والمعنى، والوزن والقافية، والاعتناء بالمستوى الجمالي، والإبداعي، ويختلف باختلاف قوة نظم الكلام، وضعفه، وجودته، ورداءته، وسعة التصوير، وضيقه، والاهتمام بعنصر التأثير في المتلقي، ويتوقف ذلك على ما يتضمنه النص من عناصر فنية، تشحذ ذهن المتلقي، وتثير انفعاله فيستجيب لها.

وأما مصطلح (القول الشعري)(21)، فيرتبط أكثر بصاحب النص الإبداعي الذي يمنح النص الشعري فاعلية مميزة تنصهر فيها النوازع الذاتية، وما يرتبط بها من أبعاد زمانية، ومكانية، وانتماءات ثقافية، بل أحياناً إيديولوجية، وينتج عن ذلك كله صيغ، وتعابير متفاوتة في درجات

الإيحاء، فكلما كان المنتج عميق الرؤيا، كانت كلماته، وعباراته بعيدة المرجع، ولا يدرك إلا من أوتي قوة في المنهج، ودقة في التحليل، وبعد النظر. وأما (مصطلح اللغة الشعرية)، فالغرض منه الوقوف على الخصائص التي اصطبغت بالنمط الشعري، فمنها ما هو عام كالإيقاع، والتكرار، والتوازي، والانزياح، والتصوير، وغيرها، ومنها ما هو خاص كالذي يلتاط بشاعر دون آخر، في عصر واحد، أو في عصور متفرقة. وأما لفظ (القراءة)، فمصطلح نقدي مسلط على نص ما، ويختلف باختلاف المدونات أولاً، والأشخاص ثانياً.

فلابد، إذا، من إعادة النظر في المقروء، وقراءته بأدوات فاعلة تعمل على جمع شتات الرؤى العربية في شتى المجالات، فيها نحقق ذاتنا، وإسهاماتنا في الفكر الإنساني، وإلا أصبنا بالقطيعة، والشطط فنصبح أداة طيعة في أيدي الآخرين.

وأما لفظ (المنهج)، فسبيل يصطنعه الناقد في الكشف عن ملابسات النص، والوقوف على كوامنه، ومرجعياته، ويختلف باختلاف الحاجات العلمية، والغايات التي يريد الناقد تحقيقها. ويزخر النقد المعاصر بمناهج عدة أدبية، ولغوية(22) ولا يمكن في هذا المقام بسطها. غير أنه من الضروري هضم الأرضية التي نبت فيها المنهج؛ لأن له علاقة ما بالمدونة المقدمة للدرس، والتحليل، والعمل على الملاءمة بين المنهج المصطنع، وعناصر التحليل لئلا تفقد الممارسة النقدية قيمتها، وغايتها. وتجدر الإشارة إلى أن كثيراً من الممارسات النقدية لم تبن على رؤية منهجية واضحة، والرأي الذي نميل إليه عدم التكلف في اصطناع المنهج، فينبغي لنا تحديد الفرضية العلمية التي يريد الناقد الوصول إليها، ومن ثمة يتم اختيار المنهج.

أما دعامة المنهج الذي ارتأيناه، فتنطلق من أن الخطاب الشعري لم يحظ باتفاق بين الدارسين(23). وأهم مواطن الخلاف ما اتصلت بنشأته، وطبيعته، ووظيفته. والبحث في نشأته، يعني تجلية العلاقة بين المبدع، وإبداعه، وفي طبيعته، يتركز على تبين الخصائص المتميزة العامة للعمل الشعري، وفي وظيفته، يقوم على إبراز أثر النتاج الشعري في المتلقين. كما أنه لم يحظ بنظرية شاملة لتحليله، وما نجده سوى آراء تسعى إضاءة بعض جوانبه دون بعضه الآخر.

ومن أهم الرؤى النقدية:

الأولى: تهتم بالباث، أو الشاعر، فيدرسون سيرة حياته، وعصره، ويحللون نفسيته.

الثانية: ترى أن الخطاب كفيل بأن يمدنا بمعرفة واسعة عن الشاعر، ومؤثراته الاجتماعية، والثقافية، والحضارية، فلغة الخطاب حسية تدل على نفسها بهذا يصبح الخطاب معزولاً عن المؤلف، وعصره.

الثالثة: تعتمد السياق، وهو أفضل وسيلة لمعرفة الشاعر، وشعره.

الرابعة: تعتمد مفهوم الوظيفة الشعرية أي كل ما يجعل العمل الشعري عملاً فنياً وموضوعها الرئيس تمايز الفن اللغوي، واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، والبحث عما يحقق الأثر الفني في العمل الشعري؛ لأنها تعنى بدراسة العناصر الظاهرة، وإحضار العناصر الغائبة، وذلك بسبر دلالاته الخفية.

وتتعدد قراءات الخطاب الشعري بتعدد الرؤى، وتنوع الثقافات، ويعني ذلك أن الخطاب الشعري يتجدد، وينبعث من خلال كل قراءة؛ لأن القراءة سبيل إلى تعدد وجهات النظر. فالقارئ يستقبل الخطاب بما يملكه من قدرات فكرية، ولغوية، وثقافية، وهذه العناصر درجات متفاوتة

. تتعدد قراءات الخطاب الشعري بتعدد الرؤى، وتنوع الثقافات، ويعني ذلك أن الخطاب الشعري يتجدد، وينبعث من خلال كل قراءة.

. لعل أخصب المناهج، وأنسبها، وأشدها تعلقاً بالخطاب الشعري المنهج اللساني، ومرجع ذلك إلى ما حققه

بين القراء كل يعمل على إثرائه بهذه المعطيات الشخصية، ويرجع ذلك كله إلى أن الخطاب بنية لغوية فنية منغلقة بالنظر إلى الشكل المجسد للعناصر اللغوية، ومنفتحة بحسب قدرات التأويل، فلا يمكن، إذا، فهمه إلا بمعرفة دلالاته السطحية، والباطنية، وتفهم المقام الذي تنزل فيه، والظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع، والعمل الإبداعي، فإذا استطعنا أن نلم بهذه الأمور، أدركنا قيمته اللغوية، والإبداعية، والجمالية غير أن الخطاب الشعري عالم معقد تنغرس فيه شتى النوازع، فيصعب على القارئ الولوج فيه، ودراسة جميع جوانبه، فيضطر إلى تحديد وجهة ما في الدراسة لإيضاح جانب معين من الخطاب.

ولعل أخصب المناهج، وأنسبها، وأشدها تعلقاً بالخطاب الشعري المنهج اللساني، ومرجع ذلك إلى ما حققه من نتائج علمية في دراسة الظاهرة اللغوية، "فيغدو تفاعلاً قاراً بين تفكيك الظاهرة إلى مركباتها والبحث عما يجمع الأجزاء من روابط مؤلفة فهو منهج يعتمد الاستقراء والاستنتاج معاً بحيث يتعاضد التجريد والتصنيف فيكون مسار البحث من الكل إلى الأجزاء ومن الأجزاء إلى الكل حسبما تمليه الضرورة النوعية"(24)، فاقتراب اللسانيات من الأدب يوسع نظرياتها، ومناهجها، ويزيدها تطوراً، وإتقاناً، ودقة، وموضوعية(25)، وقد يستعين التحليل اللساني بالمعطى الأسلوبي الذي يقف على الاختبارات التي تحقق قيماً جمالية مؤثرة، ويساعد على تبين وسائل الاستخدام اللغوي، وطرق الاتساع التي يوفرها السياق(26)، ويكون المعطى الأسلوبي محوجاً إلى دعامة تحليلية أخرى تعينه على تفسير بعض العلامات غير اللغوية، في الخطاب، كالتلوين، والبياض والنقاط، وغيرها، وتعرف بالدعامة السيوسيولوجية(27).

إن توفر هذه الدعامات المنهجية في الخطاب الواحد مدل بفائدتين:

الأولى: إن العمل الإبداعي مستقل عن منشئه، ويعني ذلك أن المبدع يفقد ملكيته لعمله بمجرد تجسيده في الواقع، وهذا المفهوم يسترضيه النقاد المعاصرون.

الثانية: العمل الشعري مجال فسيح للتأويل، ويتوقف ذلك على ثقافة القارئ، ودربته، "وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجدداً أزلياً لا ينفد أبداً: فكلما استعطاه قارئ أعطاه"(28)، ولن يتأتى ذلك إلا بأدوات منهجية فاعلة، ومؤهلات علمية عالية، ونسج أدبية سامية.

الثالثة: عدم وجود قواعد عام للتحليل، وهذه نظرة صائبة يدعمها النقد المعاصر؛ لأن العمل الإبداعي ذو أبعاد عدة: نفسية، واجتماعية، وثقافية، وحضارية، فيصعب على الدرس إيضاح هذه الجوانب كلها.

وعلى الرغم من هذا الاستشكال المنهجي فإننا نسعى إلى دارسة نماذج شعرية معتمدين المنهج اللساني، وهذه الممارسة التطبيقية ما هي إلا تجربة نقدية ذاتية، قد تحظى بالقبول لدى المتلقي، فإن لم يكن، فلا عجب؛ لأن المقاييس المعتمدة مختلفة، متباينة، والأذواق متفاوتة، والاحساسات متماوجة.

ولهذا السبب سعيت، في هذا البحث، إلى اعتماد المنهج الدلالي، في دراسة أبيات شعرية من قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب التي مطلعها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

والغاية من هذا العمل تبين الأثر التطبيقي للمنهج في القصيدة، ولما كان هذا المنهج يثير إشكالاً لغوياً، كان لزاماً علينا أن نتعرض لبعض

مسائله. فالمنهج الدلالي، إذا، يهدف إلى دراسة البنية اللغوية باعتماد جانب دلالي في التحليل، والفصل بين المستويات اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية ما هو إلا ضرورة منهجية؛ لأن فروع علم اللغة مثل منظمة أو جهاز يعمل بمختلف فروعه في تعاون على أداء وظيفة ما، هي هنا بيان المعاني اللغوية على مستويات مختلفة(29)، ونركز في تعريفه على ثلاثة تعريفات أثارت انتباهنا؛ فالأول يرى فيه علماء اللغة أن علم الدلالة "يدرس المعنى سواء على مستوى الكلمة المفردة أم التركيب، وتنتهي هذه الدراسة غالباً بوضع نظريات في دراسة المعنى تختلف من مدرسة لغوية إلى أخرى"(30). وأما الثاني، فيشير إلى أنه "يدرس العلاقة بين الرمز ودلالته أو دلالاته، كما يدرس معاني الألفاظ من الناحية التاريخية بما في ذلك تأثير المجاز اللغوي من كناية واستعارة...الخ(31)، أما الثالث، فيقول فيه أحد الدارسين العرب" وإذا أوغلنا في تفحص مسائله، نجده يخصص الجزء الأكبر منها لمتابعة تطورات الدلالات وتغيرها، ورصد المفردات بين المعجم والحالة التي يكون عليها في النصوص المختلفة، في المقامات المتعددة بحسب التجارب اليومية المعاشة"(32).

تجمع هذه التعريفات على أن علم الدلالة يبحث في التطور العام لألفاظ اللغة، وتفترق في الإشارة إلى أفكار متباينة. ففي التعريف الأول، نجد علم الدلالة يصل في الأخير إلى وضع نظريات في دراسة المعنى، تختلف بحسب الرؤى المنهجية والعلمية. أما التعريف الثاني، فيركز على إبراز العلاقة اللغوية بين الرمز ودلالته، وتبين الأثر المجازي في الاستعمالات المختلفة لألفاظ اللغة. وأما التعريف الثالث، فيضيف مبحثاً من مباحث علم الدلالة، وهو وضع المفردات باعتماد المقام، والظروف الاجتماعية المختلفة المحيطة بهذه الألفاظ.

تنبئ هذه الاختلافات عن تنوع الاتجاهات اللغوية في المدارس اللسانية الحديثة(33). وخير شاهد على ذلك تعدد المصطلحات وغيرها(34)، ونجد لهذه الاختلافات صدى في كتابات اللغويين العرب المعاصرين، فتشيع المصطلحات التالية: علم الدلالة، علم المعاني، علم الرموز وغيرها، ومصطلح علم الدلالة أقرب إلى مفهوم هذا العلم(35). وقد اختلف الدارسون أيضاً في دراسة النص دلالياً، فيرى بعضهم "أن النظريات الدلالية ليست نظريات تامة مضبوطة ودقيقة، وهي بالتالي ليست قادرة على وضع معيار دلالي دقيق"(36). ترمي هذه النظرة إلى إبعاد عنصر الدلالة في تحليل البنية اللغوية شكلياً. ويذهب آخرون إلى اعتمادها في الدراسة؛ لأنها تمدنا بمعرفة واسعة عن المتكلم والسامع وظروف النص المختلفة، فمن هذا المنطلق لها أهمية قصوى في دراسة الظاهرة الأدبية(37). ويبدو أن الجمع بين التحليل الشكلي، والتحليل الدلالي في دراسة النص الأدبي يكشف خصوصية التعبير المتميزة عند المبدع، أو منشئ النص، أما القضايا الكبرى التي يتناولها علم الدلالة، فيمكن إجمالها بما يلي:

1 . **التطور الدلالي للألفاظ:** ويهتم به علم الدلالة التاريخي، فيدرس تغير المعنى وأسبابه عبر الحقب الزمنية المتعاقبة(38).

2 . **الدراسة الوصفية:** ويهتم بها علم الدلالة الوصفي الآني، وقد ركز على دراسة العلاقة اللغوية بين الدال والمدلول(39).

3 . **السياق:** وهو مهم في تجلية دلالات المفردات، والتراكيب في سياقاتها اللغوية المختلفة، والمقام الذي تنزلت فيه.

4 . **المجاز:** مستوى لغوي ذو شحنة دلالية بالغة الأهمية في التعبير؛ لأن فيه تبرز عناصر الجمال، والإبداع.

. الشاعر يقرر حقيقة تاريخية هي أن إرادة الشعوب لا تقهر، مهما طال الزمن أو قصر، فإن النصر حليفها.

. النشيد تعبير عن أمل الإنسان الذي لا يتحقق إلا بالعمل، وهو التغني بالمبادئ التي يؤمن بها الفرد، ويريد أن يلتزم بها.

5 . **المجالات الدلالية:** هي البحث عن تشابه المفردات، واختلافها في اللفظ والمعنى أثناء ورودها في الكلام.

6- **العلاقات الدلالية:** هي البحث عن تشابه المفردات، واختلافها في اللفظ والمعنى أثناء ورودها في الكلام.

ولقد تنبه علماؤنا العرب القدامى إلى هذه المسائل في علم الدلالة، تتمثل في حديثهم عن الاشتراك اللفظي، والترادف، والأضداد، والاشتقاق، ونقد الشعر، وشرحه، وإنشاء المعاجم، وغيرها كثير.

تلك هي مجمل النقاط الجوهرية في علم الدلالة. وسنحاول تلمس بعض آثارها في دراسة قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب(40) التي مطلعها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

تشتمل الدراسة الدلالية التطبيقية(41) على مستويين لغويين: مستوى دلالي إفرادي، ومستوى دلالي تركيبي.

أولاً . المستوى الدلالي الإفرادي:

تدرس فيه لفظة (مطر)، والمجالات الدلالية للمواد اللغوية المستعملة:

أ . لفظه (مطر)(42) في القصيدة:

سبب الوقوف على هذه العينة كثرة استعمالها، حيث وردت خمساً وثلاثين مرة، وتنوع دلالاتها، وتعبيرها عن هدف سياسي؛ فكانت القصيدة، وغيرها، التزاماً بأهداف وطنية. ذلك ما نجده في مقدمة الديوان "... ولكنه شعر يلتزم بقضية كبرى، ويعبر عن أهداف سياسية" (43)... إنه يحس بحركة التاريخ التي سيفض عنها ختمها الرجال يوماً"(44).

فالشاعر يقرر حقيقة تاريخية هي أن إرادة الشعوب لا تقهر، مهما طال الزمن، أو قصر، فإن النصر حليفها. صاغ الشاعر هذه الحقيقة في قوالب لغوية مختلفة، تحوي دلالات متباينة، وهي نوع من التجاوز الذي يعمد إليه الباث ليعبر عن مضمون فكره، وعما يؤمن به.

أما الخطة المنهجية التي اتبعناها في دراسة هذه العينة، فتتمثل فيما يلي:

. دراسة دلالات لفظة المطر.

ـ دراسة دلالات الألفاظ المقاربة لها في المعنى.

1 ـ دلالات لفظة (مطر):

. المعنى الأول للفظة (مطر): دلالاته على ظاهرة طبيعية كونية، وهو معنى أصلي كقول الشاعر:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

فظاهرة المطر، إذن، تسبقها مراحل: تكوين الغيوم، وتكثيفها، فظهور السحب، ثم سقوط المطر.

. المعنى الثاني:

المطر هو مصدر الحزن، قوله:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

إن الشاعر يقر بالأثر الذي يتركه المطر في الإنسان والطبيعية، فشبهه بعدة تشبيهات:

. المطر كالدم المراق

. المطر كالجياع وكالأطفال وكالموتى...

من هذه التشبيهات نستنتج أن الشاعر أحس بالوضعية المتردية التي يعيشها مجتمعة. فالمطر بالنسبة إليه قد سبب آلاماً كثيرة؛ ترك ضحايا (كالدم المراق)، وفقراء (كالجياع)، ويتامى (كالأطفال).

. المعنى الثالث:

المطر بمثابة الواهب والدافع للعمل: يتضح

لنا من خلال حاجة الكائن إليه. يقول:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن، والمهاجرين

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،

عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

مطر...

مطر...

مطر...

المطر يمد الكائن الحي بالحياة والرزق، ويبعث فيه الأمل والتفاؤل. فالنشيد، في الواقع، تعبير عن أمل الإنسان الذي لا يتحقق إلا بالعمل. والنشيد أيضاً هو التغني بالمبادئ التي يؤمن بها الفرد، ويريد أن يلتزم بها، وهو مصدر الراحة النفسية؛ لأن فيه تنفيساً عما علق بالقلب من جراحات، ومتاعب.

. المعنى الرابع:

المطر مصدر الاعتلال:

اعتللنا . خوف أن نلام . بالمطر...

يدل على أن المطر يستفيد منه أشخاص غرباء عن البلاد، ودليل على ذلك أن بلاده كلها خصب وثراء، ومع ذلك فهم جياع. إن الشاعر، لا محالة، يشير إلى ظلم المعتدين واستبدادهم؛ لأن في البلاد خيراً ولا يستفيد منه أبناؤه. فالمستفيد، إذن، هو الأجنبي، يقول:

وكل عام . حين يعشب الثري . نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

فالجوع حالة مستمرة في البلاد، والخير حالة دائمة في أرض العراق، فكيف يحصل الجوع مع دوام الخير؟ وهذا دليل على أن الأيادي الغاشمة تمتص كل خير ينمو.

. المعنى الخامس:

. تنبئ ظاهرة التشبيه عن عقد حوار فني بين عالمي الشاعر: الداخلي والخارجي، ويعمل هذا الازدواج على تحقيق متعة أدبية، نستشفها من خلال القدرة على التعبير، والتصرف في المعاني.

المطر أمل الإنسان وابتسامة له:

في كل قطرة من المطر

...

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

يعود الشاعر إلى الفائدة المرجوة من المطر، بعد أن ذكر آثاره السلبية:

فالمطر= أجنة الزهر

المطر = ابتسام

فهو، إذن، تفاؤل لبعث الاطمئنان، ولتحقيق الآمال.

. وظف الشاعر (الضباب) في معنى الحزن والأسى، ويبدو أنه انعكاس لحالته النفسية لأنه بدأ يشعر بالقلق والضيق.

رأينا أن لفظة (مطر) تنتمي إلى حقلها الدلالي دلالات كثيرة، وهذا يدل على قدرة التصرف عند الشاعر، وتجاوز الدلالات الجاهزة في اللغة. وقد كان السياب موفقاً في توظيفها، وهنا يحضرني ما أورده ابن منظور(45) في لسان العرب من أن المطر يكثر وروده في الشعر، وأن استعماله فيه يحقق رونقاً وجمالاً. وكان في القصيدة ذكراً حسناً، يلفت انتباه المخاطب، لما يرمز إليه من دلالات، لا تدرك إلا بالولوج في عمق النص.

2 ـ دلالات الألفاظ المقاربة لكلمة (مطر):

استعمل السياب ألفاظاً أخرى مقاربة للفظة (مطر)، منها:

. النهر: كقوله:

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

دلت الكلمة على قيمة تعبيرية، تتضح لنا من خلال صورة التشبيه التي عقدها السياب بين رقص الأضواء في العينين، ورقص الأقمار في النهر، ويعرف هذا التشبيه عند علمائنا العرب القدامى بـ(التشبيه التمثيلي)، كما تدل المفردة من منظار دلالي آخر على اللمعان، والصفاء لإمكان رؤية الأشياء فيها.

. **الضباب:**

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

وظف الشاعر (الضباب) في معنى الحزن والأسى، ويبدو أنه انعكاس لحالته النفسية لأنه بدأ يشعر بالقلق والضيق. ويظهر تجوزه لمعنى الضباب في تشبيهه بالبحر، يقول:

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

الضباب: أسى شفيف

البحر: دفء وبرد

وجه الشبه: هو الحزن في كل منهما.

. **البكاء:** وله دلالتان

. الأولى: حقيقية

ـ والثانية: مجازية؛ أي أن البكاء بمثابة التنفيس عن النفس لإزالة ما علق بها من آلام، وأوهام، ذلك ما نجده في قوله:

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

. **السحاب، الغيوم، القطرات:**

يمكن أن ترد هذه العناصر اللغوية في سياقات تدل فيها على المعنى الأصلي، ويمكن أن تخرج عنه، كتوظيفها في النص. فالغيوم تدل على بداية الشعور بالقلق، والضيم؛ والسحاب يشير إلى الأسى، والقطرات تعبر عن رجوع الأمل الضائع، والتفاؤل بحياة سعيدة.

. **الدموع:**

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

غالباً ما ينجم عن الدمع راحة نفسية؛ والسياب يريد، من حين إلى آخر، أن يخرج من عالم الحزن إلى عالم الاستقرار، فيجنح حينئذ إلى استعمال مفردات تعبر عن نوازع نفسية، وطموحة.

. **الأمواج:**

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

يبدو أن الشاعر وظف هذا اللفظ في معنى الغضب؛ لأن الأمواج تدل، في الغالب، على غضب البحر. فانتقل هذا المعنى المحسوس من مستوى إخباري ظاهر إلى مستوى دلالي تعبيري، يترجم فيه السياب أحاسيسه، وعواطفه بكلمات مستوحاة من عالمه المليء بالمتناقضات.

. **الواد والفرات:**

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر

......

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى

كثيراً ما تعبر الكلمات (الواد، الفرات) عن معنى الحياة والخصب، فهما من مصادر الرزق، والعيش، وإليهما يأوي كل الناس للانتفاع بخيراتهما.

ب . المجالات الدلالية:

يستعمل الشاعر مواد لغوية متنوعة، ويمكن تقسيمها أقساماً عدة:

1 ـ المواد اللغوية الكونية، منها:

(القمر، النجوم، الضباب، الظلام، الضياء، السماء، السحاب، الغيوم، المطر، الرعود، البروق، الرياح، العواصف)، وغيرها. هذه المواد اللغوية يكثر فيها المجاز، ويصف فيها تارة عالمه النفسي، وطوراً حال مجتمعه الذي سلبت خيراته، وفي مواضيع كثيرة يعود إلى بعث الأمل، والتفاؤل.

2 ـ المواد اللغوية الطبيعية، منها:

(النخيل، الكروم، الزهر، الشجر، الحقول، التراب، الرمال، الجبال، البحر، المياه، الفرات، الواد، التل، السهول)، وغيرها. واستعماله لهذه المواد ينبئ عن اتصال الشاعر ببيئته القروية التي نشأ فيها، فظل حنينه إلى الوطن ماثلاً في أغلب شعره.

3 ـ المواد اللغوية المتصلة بالكائنات:

أ ـ الإنسان: (البكاء، الدموع، الطفل، الوليد، الرجال، الصياد، البشر، الرفاق، الأم).

ب ـ الحيوان: (العصافير، الغربان، الجراد، الأفعى).

توحي هذه العناصر، أيضاً، بالنزعة إلى البيئة التي ملكت قلب السياب، وبالقلق النفسي الناجم عن شعوره بالغربة.

4 ـ المواد اللغوية المقتبسة من التاريخ:

ككلمة (ثمود)، وهي تدل على اتصال الشاعر بالثقافات القديمة، والأساطير.

5 ـ المواد اللغوية الدالة على الأمكنة، منها:

(الخليج، والعراق)، واستخدمهما لوصف حالة مجتمعه.

ثانياً ـ
المستوى الدلالي التركيبي:

نهتم في هذا الجانب من
اللغوية البارزة في القصيدة، وأهم

1 ـ **التشبيه:** وجاء أغل
بالكاف، وهو أكثر تواتراً، وكَ
بدلالات توحي بقوة التصوير لدى

كالبحر سرح اليدين
ونشوة وحشية تعانق
كنشوة الطفل إذا خاف

– لفظ المنهج سبيل يصطنعه الناقد في الكشف عن ملابسات النص والوقوف على كوامنه ومرجعياته.

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:

تنبئ ظاهرة التشبيه عن عقد حوار فني بين عالمي الشاعر: الداخلي والخارجي، يعمل هذا الازدواج على تحقيق متعة أدبية، نستشفها من خلال القدرة على التعبير، والتصرف في المعاني.

2 ـ **المجاز:** لم يكن شائعاً في القصيدة فحسب، بل غلب على شعره، وهو مظهر من مظاهر التجديد في شعر السياب، من مثل قوله:

عيناك حين تبتسمان تورق الكروم
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

3 ـ **الاستفهام:** كان بالهمزة، وهو أكثر استعمالاً، و(كيف)، وقد استفهم السياب عن الواقع الذي أحس فيه بالوحدة، والضياع، يقول:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

4 ـ التكرار: وهو ثلاثة أنواع:

الأول ـ تكرار مفردات، كالألفاظ: (السحر، القمر، الكروم، المطر).

الثاني ـ تكرار بنية تركيبية:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

ـرار جملة بكاملها، كقوله:

ـلرة تراق من دم العبيد
ـبتسام في انتظار مبسم جديد

هـذا التركيب مكرراً في آخر

ـذا التكرار سلبياً، بل كان يخدم
بدلالات كثيرة ومتنوعة، كما رأينا

ـ اختلفت الآراء العلمية والمنهجية في تحديد الخطاب الأدبي، ومنه الخطاب الشعري، وتحليله، ومنهج دراسته؛ ومرد ذلك إلى أن الخطاب ذو أبعاد كثيرة: نفسية، واجتماعية، وثقافية.

ذلك في دراسة لفظة (مطر).

5 . مال إلى استعمال صيغة المضارع:

(ترفض، يرجه، تغرقان، فتستفيق، تسح، تسف)، وغيرها. وغاية استخدامها استحضار حالات بائسة يصعب دفعها.

6 . اعتمد في بعض الاستعمالات أسلوب العموم:

والأداة المفضلة هي (كل). ووضعها في الكلام ينبئ عن إيمان الشاعر ببعض الحقائق التي تخص مجتمعه، كسلب الشعب خيراته، يقول:

وكل عام . حين يعشب الثرى . نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
وكيف الأمل في تحقيق السلام لبلاده:
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

. تنوع القافية:

وهو لون من ألوان التجديد في شعر السياب. وأكثر حالات القافية كان بعد كل بيت. والجدول التالي يبين ذلك:

حالات تغيير القافية

نوع التغيير	عدده
بعد كل بيت	37
بعد كل بيتين	18
بعد كل ثلاثة بيات	02
بعد كل خمسة أبيات	01

نستنتج من هذا الجدول أن تغيير القافية كان، في الأغلب، بعد كل بيت، يليه ما كان بعد بيتين. أما حالات التغيير الأخرى، فهي قليلة. ويمكن أن نرد هذا التعبير إلى أنه من مميزات القصيدة العربية المعاصرة، أو إلى الاضطراب النفسي الذي يعانيه الأديب، والشاعر خاصة، فهذا قد يؤدي إلى عدم الالتزام بقافية واحدة.

وقد تنوع الروي في القافية، والحروف المستعملة هي: (التاء المربوطة، والجيم، والدال، والراء، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهمزة)، والجدول التالي يبين عدد استعمال كل منها:

الروي	عدد
الراء	55
الدال	22
الجيم	04
اللام	05
الميم	05
القاف	03
التاء المربوطة	02
الفاء	02
الكاف	02
النون	02

يوضح الجدول أن حروف الروي متنوعة، وأكثرها الراء، والدال، وقد كان السياب موفقاً في اختيارهما لما فيهما من إيحاءات تجلب النظر، وتعمل على توسيع شبكة الدلالات في القصيدة.

الخاتمة:

اختلفت الآراء العلمية والمنهجية في تحديد الخطاب الأدبي، ومنه الخطاب الشعري، وتحليله، ومنهج دراسته؛ ومرد ذلك إلى أن الخطاب الأدبي ذو أبعاد كثيرة: نفسية، واجتماعية، وثقافية، وليس في وسع الدارس أن يؤسس نظرية شاملة لأطره العامة، كما أن تنوع القراءة سبيل إلى تعدد وجهات النظر في دراسته. ورأينا أن علم الدلالة قد أثار إشكاليات لغوية في مفهومه، واعتماده في

دراسة الظاهرة الأدبية. وقد أسهم علماء العرب القدامى في تجلية معالمه الكبرى، وإن كان اللغويون الغربيون قد أنكروا مساهمتهم. ومن ثمرته، في البحث، تبيين لغة السياب، من خلال قراءتنا لقصيدة أنشودة المطر التي شحنت بدلالات تخص عالمه النفسي، ووضعيته الاجتماعية المتردية، ومبادئه السياسية. ويغلب على لغته التعبيرية المجاز، وهو مستوى لغوي ينبئ عن قدرة الشاعر في اختيار المواد اللغوية، ووضعها في قوالب تحقق أدبية النص.

الهوامش:

1 . انظر، في أهمية المصطلح، د/ عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، مقدمة في علم المصطلح، ليبيا . تونس، تونس، الدار العربية للكتاب، 1984م، ص7.

2 . الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً، نشير إليه بـ(نسيج النص)، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993م، ص11.

3 . تزفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، المغرب، عيون المقالات، الدار البيضاء، ودار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1989م، ص80.

4 . محمد الهادي الطرابلسي، سلسلة مفاتيح، تحاليل أسلوبية، تونس، دار الجنوب للنشر، 1992م، ص116.

5 . الأزهر الزناد، نسيج النص، ص12.

6 . انظر، في قضايا النص الأدبي، والرؤى العلمية في تحليله، د/ مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، بيروت . لبنان، دار الأندلس، ط2، 1981م، ود/ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985م، ود/ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986م، ود/ عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، بيروت، لبنان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1986م، ود/ محمد مفتاح، دينامية النص، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي ط1، 1987م.

7 . سورة طه، الآية (95).

8 . سورة الحجر، الآية (57).

9 . سورة القصص، الآية (23).

10 . سورة يوسف، الآية (51).

11 . سورة ص، الآية (20).

12 . السورة نفسها، ص (23)

13 . سورة النبأ، الآية (37).

14 . سورة الفرقان، الآية (63).

15 . سورة هود، الآية (37).

16 . الراغب الأصفهاني، معجم مفردات ألفاظ القرآن الكريم، تحقيق، نديم مرعشلي، مادة (خ ط ب)، د م، دار الكتاب العربي، ط2، 1972م.

17 . ابن منظور، لسان العرب، بسطه وعلق عليه ووضع فهارسه علي شيري، مادة (خ ط ب)، بيروت، لبنان، مؤسسة التاريخ العربي، ودار إحياء التراث العربي، ط2، 1992م.

18 . عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، نشير إليه بـ(الأسلوبية والأسلوب)، ليبيا . تونس، الدار العربية للكتاب، 1977، ص77.

19 . جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، ط1، 1986م، ص9، وتاليها، ومحمد مفتاح، وآخرون، قضايا المنهج في اللغة والأدب، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، ط1، 1987م، ص86.

20 . انظر، للتفصيل، د/ محمد كراكبي، مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، التواصل، تصدرها جامعة باجي مختار . عنابة، الجزائر، عدد4، جوان 1999م، ص22.

21 . انظر، دة/ يمنى العيد، في القول الشعري، الدار

البيضاء، المغرب، دار توبقال، ط1، 1987م، ص9، وتاليها.

22 . انظر، مثلاً، د/ عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 232، الكويت، 1978م، ود/ مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ط2، 1981م، ودة/ يمنى العيد، في معرفة النص، بيروت، لبنان، دار الآفاق الجديدة، والدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة، ط2، 1984م، ومحمد مفتاح وآخرون، قضايا المنهج في اللغة والأدب، وحسين الواد، مناهج الدراسة الأدبية، الدار البيضاء، المغرب، عيون المقالات، ط4، 1988م، وكريستوفر نوريس، التفكيكية، النظرية والممارسة، ترجمة د/ صبري محمد حسن، المملكة العربية السعودية، دار المريخ، الرياض، 1989م، وعبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

23 . انظر، د/ عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983م، ص57.

24 . د، عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ليبيا، تونس، تونس، الدار العربية للكتاب، 1981م، ص11.

25 . د/ مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دمشق، دار طلاس، ط1، 1989م، ص151.

26 . انظر، في قضايا الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، لبنان، مركز الإنماء القومي، دت، ود/ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب.

27 . انظر، مثلاً، رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة ع، بنعبد العالي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، ط2، 1986م، وللمؤلف نفسه، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، الدار البيضاء، المعرب، 1987م، ومارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني وآخرون، الدار البيضاء المغرب، إفريقيا الشرق، 1987م، بيير جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة د/ منذر عياشي، دمشق، دار طلاس، ط1، 1988م، وسيزا قاسم، بمعية نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ج1، و2، الدار البيضاء، المغرب، عيون، دت.

28 . د/ عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص55.

29 . انظر، د/ محمد صلاح الدين مصطفى بكر، النحو الوصفي من خلال القرآن الكريم، الكويت، مؤسسة علي جراح الصباح، دار غرب، 1979م، ج1، ص3.

30 . د/ حلمي خليل، في ما استنتجه من غيره، الكلمة دراسة لغوية، ومعجمية، فرع الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م، ص129.

31 . د/ توفيق محمد شاهين، علم اللغة العام، ص31، القاهرة، دار التضامن، ميدان الأظوغلي، ط1، 1980م، ص31.

32 . د/ فايز الداية، علم الدلالة العربي، الجزائر/ ديوان المطبوعات الجامعية، 1981م، ص188، وتاليها.

33 . انظر، جورج مونان، مفاتيح الألسنية، الفصل التاسع، تعريب الطيب البكوش، تونس، المنشورات الجديدة، 1981م، وآن إينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، الفصول: الأول، والثاني، والثالث، ترجمة دة/ أوديت بتي، ود/ خليل أحمد، دمشق، دار السؤال، ط1، 1980م.

34 . د/ تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة، 1979م، ص274.

35 . د/ فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص8.

36 . هذا الرأي لتشومسكي، أورده د/ مازن الوعر في كتابه: قضايا أساسية في علم اللسان الحديث، دمشق، دار طلاس، ط1، 1988م، ص8.

37 . د/ تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص277.

38 . انظر، في الحديث عن التطور الدلالي، د/

توفيق محمد شاهين، علم اللغة العام، الفصول: السابع والثامن والتاسع، ود/ علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، الفصل السادس، القاهرة، دار النهضة، ط7، ود/ إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الفصل الأول، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1980م، ود/ أحمد محمد قدور، مقدمة لدراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى في العصر الحديث، مجلة عالم الفكر، مجلد 16، العدد الرابع، الكويت، يناير فبراير مارس 1986م، ص.29.

39 . انظر، د/ محمد كراكبي، إشكالية الصوت والمعنى في التراث النقدي العربي القديم، بحث قدم للملتقى الوطني الثاني الصوتيات والحداثة المنعقد يومي 03، و04 إبريل 2002م، بقسم اللغة العربية وآدابها، البليدة، الجزائر، وانظر، للمؤلف نفسه، المقال: تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء أنموذجاً)، مجلة الآداب، إصدار قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري . قسنطينة، الجزائر، العدد 05، 2000م.

40 . انظر، في ما يتعلق بالشاعر وشعره، الديوان، المقدمة، مجلد1، بيروت، لبنان، دار العودة، 1970م، ود/ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية، ط1، 1973م.

41 . (الدلالة) بكسر الدال وفتحه، انظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة (د ل ل)، وانظر، في ترجمته إلى العربية، د/ عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، ص ، ود/ محمد حسن باكلا وآخرون، معجم مصطلحات علم اللغة، بيروت، مكتبة لبنان، ط1، 1983م، ود/ محمد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، مجلة حوليات الجامعة التونسية، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 14، 1977م.

42 . أورد ابن منظور معاني كثيرة للفظة (مطر)، منها: الغيث، والعذاب، والرأي، والسرعة، والذهاب، والأخذ، وغيرها، وهي مستنتجة من اشتقاقاتها، واستعمالاتها اللغوية المختلفة، انظر، لسان العرب، مادة (م ط ر).

43 . الديوان، ص ، ح ح.

44 . المصدر نفسه، ص ي ي.

45 . انظر، مادة (م ط ر).

التناص الأدبي
فــي
شعر البياتي

أحمد طعمة حلبي

إذا كان الشعر العربي المعاصر قد لجأ، في أحايين عدة إلى الأسطورة، أو الدين، أو التاريخ، أو التراث الشعبي..، فإن لجوءه إلى الأدب، وخاصة الشعر من باب أولى، ذلك أن تجارب الشعراء، على اختلاف مشاربهم وأجناسهم، وعلى اختلاف أزمانهم وأمكنتهم متشابهة، أو هي على الأقل متقاربة، يحمل بعضها جذور معاناة شبيهة، أو مقاربة لبعضها الآخر. وقد استقر في وعي الشاعر العربي المعاصر أنه: ((ثمرة للماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات، التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها، تآلف وتجاوب. هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو حين يضمّن شعره كلاماً لآخرين بنصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد، بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان))(1).

–أدرك البياتي أهمية الشعر العربي القديم خاصة، والشعر الأجنبي عامة، وأغناهما بالنماذج الشعرية، التي تحمل تجارب شعرية جيدة، يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر.

وقد أدرك البياتي أهمية الشعر العربي القديم خاصة، والشعر الأجنبي عامة، وأغناهما بالنماذج الشعرية، التي تحمل تجارب شعرية جيدة، يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر، وقد حاول البياتي توظيف تلك النماذج في شعره، حيث نرى مجموعاته الشعرية، تفيض بتداخلاتٍ نصوصية كثيرة مع الشعر العربي القديم، ومع الشعر الأجنبي، حاكى فيها البياتي مختلف الشعراء الوجوديين والواقعيين، كما وجد البياتي في الشعر الجاهلي والإسلامي، على مختلف مراحله، تجاربَ شبيهة بتجربته الشعرية الخاصة، فحاكاها محاوراً، ومقتبساً، ومستلهماً، ولعل هذه التداخلات النصوصية المتنوعة تشير إلى الثقافة الأدبية الواسعة، التي يمتلكها البياتي، وانفتاحه الرحب على مختلف الحضارات والآداب.

أ–الشعر العربي القديم:

وإذن فقد توجه البياتي إلى الشعر العربي القديم، يبحث فيه عما يلائم تجربته الشعرية ذات النزعة الثورية المتمردة، فاستحضر كثيراً من القصائد، وأعاد صياغتها من جديد، وفق سياق خاص، يلائم رؤيته للشعر، وموقفه منه.

وقد أظهر البياتي براعة فائقة في تعامله مع النصوص الأدبية التي استلهمها، أو امتصها في كثير من قصائده، فقد طبعها بطابعه الخاص، وحمّلها شحنات دلالية خاصة، وهذا ما نجد في قصيدة (أباريق مهشمة)، التي عمد البياتي فيها إلى

اقتباس عجز بيت المتنبي، الذي يقول فيه(2):

إذا غــامرت فــي شــرف مــروم

فــلا تقنــع بمــا دون النجــوم

يقول البياتي(3):

((شيّد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوفٍ، ولا تقنع

بما دون النجوم

وليُضرِمِ الحبُّ العنيف

في قلبك النيران والفرحَ العميق)).

ينفتح المقطع الشعري السابق، الذي يدعو إلى الثورة، والحرية وطلب المجد والمعالي على نص المتنبي، الذي يدعو إلى ذلك أيضاً، ويلحظ المتلقي تطابق الرؤية والموقف سياقياً، لدى كل من البياتي والمتنبي، فالمتنبي يؤكد أن الشرف والعزة لا يمكن أن يُنالا إلا بمحاذاة النجوم التي تستوطن السماء. والبياتي يقرن تحقق الثورة، ومن ثم نيل الحرية، بالسكنى في أعالي القمم، بالقرب من بركان فيزوف(4)، وتتبدى فاعلية التناص، في المقطع السابق، من خلال اقتباس ملفوظ المتنبي، الذي يأتي هنا بنصه من دون تحريف أو تحوير.

ويتجه البياتي إلى أهم شخصية شعرية متمردة على واقعها، والتي عانت عذابات الروح والجسد معاً، محاوراً إياها، ومستحضراً بعض آثارها الشعرية، تلك هي شخصية أبي العلاء المعري، يقول البياتي في قصيدته (موعد في المعرة)(5):

صاح هذي أرضنا من ألف ألفٍ تتنهد

وعليها النار، والعشبُ

عليها يتجدد

صاح إنّا

أبداً من عهد عادٍ نتغنّى

والأقاحي والقبور

تملأ الأرض، ولكنا عليها نتلاقى

في عناق أو قصيده

مثل أطفال نغني، نتساقى

خمرة الحب، الذي أبلى جديده

يستحضر البياتي في المقطع السابق قول المعري(6):

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد.

وواضح أن التوظيف التناصي قد تم، بعد عكس الدلالة القديمة لنص المعري، إذ إن سياق النص الحاضر قد جاء مغايراً تماماً لسياق النص الغائب، فالمعري يقدّم صورة مفزعة للموت، تدعو إلى العظة والاعتبار، من خلال مشاهد الأرض التي امتلأت بالقبور، وازدحمت بها، فإذا كانت هذه حال الأرض التي امتلأت بالقبور في زمن المعري، فكيف الحال ستكون لو عَدَدْنا جميع القبور منذ القرون الأولى حتى الآن. أما البياتي، فإنه يقدّم صورة مغايرة تماماً لصورة الموت، فالأرض عنده ممتلئة بالعشب، مما يرمز إلى استمرار الخصب والحياة، وتكون هذه الأرض لديه ملتقى للحب والشراب، مما يعني تجدد الحياة واستمرارها، ويؤكد ما نذهب إليه قول البياتي، في نهاية هذه القصيدة(7):

يا رهين المحبسين

قم تر الأرض تغني، والسماء

وردة حمراء، والريح غناء

قم تر الأفق مشاعل

وملايين المساكين تقاتل

في الدجى من أجل أن تطلع الشمس.

إن البياتي لا ينقل الماضي نقلاً جامداً، أو

-البياتي لا ينقل الماضي نقلاً جامداً، أو ينسخه نسخاً، بل يبدع فيه، مسقطاً إياه على رؤيته الخاصة.

ينسخه نسخاً، بل يبدع فيه، مسقطاً إياه على رؤيته الخاصة، وهذا ما نجده في المقطعين السابقين، إذ يشيران إلى رؤية معاكسة تماماً لرؤية المعري، فالبياتي متفائل بالخصب، وانبعاث الحياة من جديد، رغم كثرة القبور، أما المعري فإن صورة الموت، ونهاية الحياة مسيطرة عليه تماماً.

ويستدعي البياتي في قصيدته (قصائد إلى يافا) شخصية المسيح عليه السلام، من خلال إسقاطها على الفلسطينيين المشردين، كما يستدعي في القصيدة نفسها قول الصِّمة بن عبد الله القشيري(8):

تمتع من شميمِ عَرارِ نجدٍ

فما بعد العشية من عرار

-التواصل بين الشعر العربي المعاصر والشعر الأجنبي موجود، بل متجذر في بنية الحداثة العربية، وهو ضرورة فرضتها طبيعة الحياة في العصر الراهن.

يقول البياتي(9):

يافا يسوعك في القيود

عارٍ، تمزقه الخناجر، عبر صلبان الحدودْ

وعلى قِبابك غيمة تبكي،

وخفاش يطيرْ

يا وردة حمراء، يا مطر الربيع

قالوا، وفي عينيك يحتضر النهار

وتجف، رغم تعاسة القلب، الدموع

قالوا: ((تمتع من شيمِ،

عرار نجد يا رفيق))

فبكيت من عاري:

((فما بعد العشية من عرار))

فالباب أوصده يهوذا والطريق

خالٍ، وموتاك الصغار

بلا قبور، يأكلون

أكبادهم، وعلى رصيفك يهجعون.

يصور البياتي في المقطع السابق، المأساة التي حلّت بالفلسطينيين، الذين اغتصب الصهاينة أراضيهم، وشردوهم من ديارهم، محاولاً المزج بين معاناة المسيح معاناة هؤلاء الفلسطينيين من الاحتلال والتشرد، حيث يغدو كل فرد منهم مسيحاً. كما يحاول البياتي إسقاط مغزى بيت الصِّمة القشيري، الذي يدعو إلى التزود من رائحة الأحبة، قبل أن يحين الوقت الذي تفقد فيه آثارهم، من خلال المزج أيضاً بين فقدان الصمة لآثار الأحبة وديارهم، وبين فقد العرب لفلسطين وتشتت الفلسطينيين وضياعهم، وتتبدى فاعلية التناص في المقطع السابق، من خلال الربط الفني المحكم، بين محنة الصِّمة في فقد الأحبة والابتعاد عن ديارهم، ومحنة فقد فلسطين، حيث إن الصهاينة قد أوصدوا الأبواب دونها، وأحكموا حولها الطوق الاستعماري.

وقد حاول البياتي التنويع في استخدام تقنيات التناص، فكثيراً ما كان يمزج بين القديم والجديد، في البيت الواحد أو البيتين، ليكون هذا التحوير في النص القديم، معبراً عن الواقع الجديد، وهذا ما فعله في قصيدته (كلمات إلى الحجر) في المقطع الرابع منها (كتابة على قبر عائشة)، حيث يقول(10):

يا راكباً نجران

بلغ نداماي إذا ما طلع النهار

واقتحمت مدينةَ الموتى خيولُ النار

وشطَّ بي المزار

((أن لا تلاقياً)) ولا لقاء

وابك على طفولتي أمام صمت القبر

وقفْ على أطلال هذا القلب

مُصلِّياً للرب.

يستدعي البياتي في المقطع السابق، بيتاً للشاعر الجاهلي عبد يغوث بن الحارث بن وقاص، الذي كان سيداً لقومه، والذي أسِر في

إحدى المعارك مع بني تميم، فأراد أن يفتدي نفسه، لكنّ بني تميم أبَتْ إلا أن تقتله بفارسها النعمان بنِ جساس، فطلب منهم أن يقتلوه قتلة كريمة تليق به، ثم أنشأ يقول(11):

فيا راكباً إما عرضت فبلغَنْ

نداماي من نجران أن لا تلاقيا

ويلحظ المتلقي أن توظيف التناص، في المقطع السابق، قد جاء متساوقاً مع تجربة البياتي الخاصة، إذ يعكس حالة المعاناة واليأس المسيطرة على نفسية البياتي، الذي فقد الأمل باللقاء، بانتظار الذي يأتي ولا يأتي، لكن اللقاء عنده لا يرتبط بحبيبة أو معشوقة، ذات روح وجسد، بل بالخصب وبعث الحياة من جديد، فرمز عائشة/ عشتار عنده –كما نعلم– يحمل معاني الخصب والتجدد والاستمرار، وليس هو رمزاً لآدمية من لحم ودم، ويلاحظ تأكيد البياتي أن الخصب والنماء، قد كُتب عليها الموت والفناء، وهما في أول الطريق، في طفولتهما المبكرة.

وابكِ على طفولتي أمام صمت القبر.

وفي تنويع آخر في استخدام تقنيات التناص، يلجأ البياتي إلى أحد الدواوين الشعرية القديمة، إذ يستعير عنوان ديوان أبي فراس الحمداني، المسمى (بالروميات)، فينشئ قصيدة تحمل عنوان الديوان نفسه (روميات أبي فراس)(12)، وكأن البياتي، وهو في حالة المعاناة والألم النفسيين، يشعر بحالة توحّد بينه وبين صاحب الروميات، فيغدو الشاعران ضحية الألم والعذاب، فالبياتي أسير المعاناة والألم من الغربة والنفي، كأبي فراس، أسير الجسد.

وفي قصيدة (قصائد حب إلى عشتار) يتكئ البياتي على بيت البحتري، الذي يقول فيه(13):

وتماسكت حين زعزعني الدهـ

ـر التماساً منه لتعسي ونكسي

فيقول(14):

جعتُ في بستان هذا العالم المثقل بالأزهار

والحب وألوان الثمار

جعتُ حتى الموت، في كل عصور الانتظار

وتمزقت ببطءٍ من نهار لنهار

وتماسكت وقد زَعزعني الدهر وقبّلت قبور الأولياء

وتراب العاشق الأعظم في أعياد موت الفقراء

فلماذا عقرب الساعة دار

عندما ألقت على الجائع عشتار الثمار؟..

يصور المقطع السابق شدة حالة الانتظار، الممزوجة بالعذاب والألم النفسيين، اللذين يسيطران على البياتي، وهو ينتظر محبوبته عشتار، رمز الخصب والانبعاث، إن البياتي، الذي يجوع في عالم متخم بالثمار، والذي يتعرض لموت بطيء –لكنه يقاومه– لا يبحث عن ثمار حسية، تمتلئ بها البطون، وإنما يبحث عن الثمار المعنوية /الثورة/ الحرية، التي يرتبط مجيئها بمجيء الخير والخصب والنماء. ويلحظ المتلقي أن التناص مع بيت البحتري، قد جاء منسجماً ومتوافقاً مع تجربة البياتي الخاصة، حيث إن كلاً من الشاعرين: البحتري والبياتي يعانيان ألماً نفسياً حاداً، البحتري يتعرض لمصائب الدهر، فيتماسك ويحاول الثبات والوقوف في وجهها، والبياتي أيضاً يتماسك حين يتعرض للموت البطيء، الذي يسيطر عليه، بسبب غياب عشتار /الثورة/ الحرية، وبالتالي غياب الخصب والنماء.

ب–الشعر الأجنبي:

لا شك أن عملية تأثير الشعر الأجنبي في الشعر العربي المعاصر قائمة لا محالة، وذلك بغضّ النظر عن الأسباب التي دعت إلى هذا

–يبدو أن صورة إليوت من الرجال الجوف قد أصبحت من مكوّنات المحصول التخييلي الملازم لتعبيرات البياتي، للدلالة على الإنسان المعادي له.

– إن تجارب الشعراء على اختلاف مشاربهم وأجناسهم هي على الأقل متقاربة يحمل بعضها جذور معاناة شبيهة أو مقاربة لبعضها.

التأثير من جهة، وكون عملية التأثير هذه قصدية، أو غير قصدية من جهة ثانية، كما إن التواصل بين الشعر العربي المعاصر والشعر الأجنبي موجود، بل متجذر في بنية الحداثة العربية، وهو ضرورة فرضتها طبيعة الحياة في العصر الراهن، إذ لم ((يعد يكفي الشاعر المثقّف أن يلمّ بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة العربية وحدها، وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته، فتشملَ كلَّ ما يمكن أن يوسِّع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها. ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله، قديمه ووسيطه وحديثه، شرقيه وغربيه، دون مفاضلة، أو تمييز))(15).

وقد اتجه البياتي إلى الشعر الأجنبي، مستلهماً بعض نماذجه التي تتفق وطبيعته الثائرة، التي تنتظر طلوع فجر الحرية، وتتطلع إلى عالم يستوي فيه الناس، عالمٍ خالٍ من التمايز الطبقي، ففي قصيدته (إلى ماوتسي تونغ الشاعر) يقتبس البياتي بيتين من قصيدة لماوتسي تونغ، كتبها خلال الثورة الصينية(16):

يا أيها الليل الطويل

هذا صياح الديك، من أعماق قارّتنا، يبشر النهار

يا أيها الليل الطويل

أبداً جبال الموت يحجبها الضباب

والثلج، والموتى، وقطعان الذئاب

وحائط الصين العظيم

وعيون شاعرنا الجريح

تغفو على بيت من الشعر القديم:

أطفال بكين العراة

سيزرعون الورد يوماً في الصخور

ويطلعون الفجر من ليل العصور

ومن أساطير الطغاة!.

يتحقق التناص في المقطع الشعري السابق من خلال البيت الأول والثاني، اللذين يستحضرهما البياتي من قصيدة ماوتسي تونغ. ويلحظ الدارس أن التضمين الشعري هنا قد جاء لإعطاء قيمة اجتماعية سياسية يريد لها البياتي، ومن قبله ماوتسي تونغ التحقق، فصياح الديك رمز لانتهاء الليل/ الظلام، ورمز لانبلاج فجر الثورة/ الحرية، التي طالما ترقبها الشاعران ماوتسي تونغ والبياتي.

وعلى الرغم من الاختلاف بين كل من البياتي ذي النزعة الماركسية، والشاعر الأمريكي ت.س.إليوت ذي النزعة البرجوازية، فإن الدارس يجد تأثيراً واضحاً لإليوت في البياتي، حيث نجد استدعاءات كثيرة لشعر إليوت في مجموعات البياتي الشعرية، ولعل السبب في ذلك يكمن في أن إليوت يتحدث –من خلال بعض قصائده، وخاصة (الأرض اليباب)– ((عن نظرة الناس القاتمة إلى الحضارة، وعن ضياع الفرد واضطرابه النفسي، في ظل تلك الحضارة النخرة))(17). وقد عبّرت قصيدته تلك عن التشاؤم، والمرارة، والإدانة لطغيان المدينة، وزيف الحضارة، كما عبّرت عن رفضها للمعطيات السائدة. وقد لقيت تلك الأفكار، التي تحدّث عنها إليوت صدىً في نفس البياتي، فالبياتي يرفض زيف المدينة، والتمايز الطبقي الموجود فيها، كما يرفض العبودية والرأسمالية اللتين تتجليان فيها. يضاف إلى ذلك المنهج الأسطوري الذي يستخدمه البياتي، والذي استمده من إليوت، وفي هذه النقاط والأفكار تحديداً، يلتقي كل من إليوت والبياتي، أما فيما عدا ذلك فهما مختلفان أشد الاختلاف.

ولنعد الآن إلى بعض قصائد إليوت التي تمثّلها البياتي، ففي قصيدته (أقوال) يستحضر البياتي قصيدة (الرجال الجوف) لإليوت، من خلال اقتباس بعض تراكيبها، يقول(18):

كفرت بالشعر الذي يصنع من سلالة الكلاب

ناساً، ملوكاً، قادةً، أرباب

ربيعنا مات

وها أزهارهُ الحمراء في السلال

تباع في مدينتي

في السوقِ

يا رفيقة الليالْ

الله في مدينتي يبيعه اليهود

الله في مدينتي مشرّد طريدْ

أراده الغزاة أن يكون

لهم أجيراً،

شاعراً،

قوّاد

يخدع في قيثاره المذهّب العباد

لكنه أصيب بالجنون

لأنه أراد أن يصون

زنابق الحقول من جرادهم

أراد أن يكون

الملك لك

ما أبعد الطريق

الحمد لك

وما أقل الزاد.

في المقطع الشعري السابق يستدعي البياتي قصيدة إليوت المشهورة (الرجال الجوف)، من خلال عبارة (الملك لك) التي يضمِّنها البياتي قصيدته السابقة، يقول إليوت(19):

بين الفكرة

والحقيقة

وبين الحركة والحدث

يسقط الظل

لأن الملك لك

وبين التصوّر

والخلق

وبين الانفعال

والاستجابة

يسقط الظل

ما أطول هذه الحياة

وبين الرغبة والنشوة

وبين النفوذ

والوجود

وبين الجوهر

والحلول

يسقط الظل

لأن الملك لك.

يتحدث البياتي في قصيدته السابقة، عن أولئك الشعراء الذين يبيعون ضمائرهم، فيسخرون شعرهم في خدمة الملوك والطغاة والمستعمرين، ويغدون لسان حالهم، بل أجراءَ أو قوّادين لهم، ضاربين عرض الحائط بكل القيم والمبادئ، والمثل، التي يجب أن يسعى الشاعر الحق لتمجيدها، ويسعى البياتي لإبراز الصورة المناقضة لصورة أولئك الشعراء (الطواويس) من خلال تصويره لمكابدة الشعراء، الذين يسخرون شعرهم في خدمة قضايا الأمة وأهدافها، ولا يجلسون في أعتاب الملوك، أو يمشون في ركابهم، والذين تعترض المخاطر سبيلهم بشكل دائم. وفي خضمّ تصويره لمعاناة أولئك الشعراء الذين يمثلهم، يلجأ البياتي إلى إليوت، مستمداً منه عبارة (الملك لك) –التي تشير إلى معنى الاستسلام لله، والانقياد له، والتي تصوّر ضعف الإنسان وهو أنه أمام قوة خالقه ومنشئه – في محاولة منه لاستمداد القوة

– الشاعر المعاصر وجد في اصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى.

– عندما يضمن الشاعر كلاماً لآخرين في نصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان.

والمنعة من الذات العلية، بعد أن هدته المسيرة الشاقة، التي تكبَّدها هو، ويتكبدها أيضاً الشعراء المخلصون لقضايا أمتهم:

الملك لك

ما أبعد الطريق

الحمد لك

وما أقل الزاد.

وتنتشر أصداء قصيدة (الأرض اليباب)(20) لإليوت في كثير من أشعار البياتي، ففي قصيدته (الموت في المنفى) يقول البياتي(21):

دقت الساعاتُ في قلب الضباب

نبحت عبر الميدان الكلاب

وأنا أدفن رأسي في كتاب

أبداً أسمعكَ الليلةَ عبر ألفِ باب

أبداً تتعب في (الأرض الخراب)

أبداً تأكل من لحمي

وتستلقي على صدري اضطراب

أيها المستنقع الآسن، يا صوت الغراب.

يتحقق التناص في المقطع السابق من خلال استحضار عنوان قصيدة إليوت المشهورة (الأرض اليباب) أو الخراب، ويكتنز هذا العنوان لدى البياتي بالدلالات، فالوطن بعيد عنه، ويتحول المنفى إلى أرض يباب خراب، تتعب فيه غربان الشؤم، لتزيد من وحشة البياتي، وعذاباته النفسية. وقد كثرت استخدامات البياتي لعناوين بعض قصائد إليوت، أو بعض مقاطعها، وخاصة قصيدتيه (الأرض اليباب) و(الرجال الجوف)(22). ((ويبدو أن صورة إليوت عن الرجال الجوف قد أصبحت من مكوّناتٍ المحصول التخيلي الملازم لتعبيرات البياتي، للدلالة على الإنسان المعادي له، سواء كان شرقياً أم غربياً))(23).

وبعد هذا العرض لبعض نماذج المصادر الأدبية أو الشخصيات التي استدعاها البياتي، نستنتج ما يلي:

1- يستحضر البياتي نماذج أو شخصيات أدبية كثيرة مختلفة الأجناس والأعراق، ويمكن أن نرد تلك النماذج إلى أربعة:

أ-نماذج عربية: المعري، المتنبي، الصمّة القشيري، عبد يغوث بن الحارث، البحتري، جرير، أبو فراس الحمداني، ديك الجن، وضاح اليمن..

ب-نماذج غربية: ألبيركامو، إليوت، لوركا، بول إيلوار، لويس أراغون...

جـ-نماذج شرقية: ناظم حكمت، مايا كوفسكي، برودسكي، مكسيم غوركي، ماوتسي تونغ...

د-نماذج من أمريكا اللاتينية: بابلو نيرودا، ماشادو، ألبرتي...

2-كان حضور النماذج أو الشخصيات الأدبية الأجنبية كبيراً، وربما جاوز حضورها الشخصيات أو النماذج الأدبية العربية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى ثقافة البياتي الواسعة، التي استطاع تحصيلها من خلال أسفاره (منافيه) المتعددة، وزياراته المتكررة لكثير من بلدان العالم وخاصة الدول الاشتراكية.

3- تتوزع طريقة استحضار البياتي للنماذج أو الشخصيات الأدبية على نوعين:

أ-استحضار النموذج أو الشخصية عن طريق سرد بعض تفاصيل حياتها، أو عن طريق تقنية القناع:

المتنبي، ألبيركامو، لوركا، ناظم

حكمت، مايا كوفسكي، وضاح اليمن، ديك الجن، العباس بن الأحنف.

ب-استحضار النموذج أو الشخصية عن طريق اقتباس بعض مأثوراتها الشعرية أو امتصاصها: ماوتسي تونغ، إليوت، المتنبي، طرفة بن العبد، الصمة القشيري، البحتري، عبد يغوث بن الحارث، المعري. وأحياناً قد يستخدم البياتي كلا النوعين.

4-برزت من خلال النماذج أو الشخصيات الأدبية التي يستحضرها البياتي، ومن خلال بعض النصوص الشعرية التي يقتبسها، الموضوعات التالية:

الثورة، القهر، الاستلاب، النفي والغربة، التمرد، الألم والعذاب، الموت.

❒

الحواشي:

(1)-إسماعيل، عز الدين (الشعر العربي المعاصر) ص311.

(2)-البرقوقي. عبد الرحمن (شرح ديوان المتنبي)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط2، 1938، 310/4.

(3)-الديوان 127/1.

(4)-فيزوف: البركان الثائر الوحيد في صلب اليابس الأوربي جنوب إيطاليا، قرب الساحل الشرقي لخليج نابولي، وهو كثير الثوران، يبلغ محيط قاعدته حوالي 72كم، وفوهته يبلغ قطرها حوالي 700م، ينظر: مجموعة من المؤلفين (الموسوعة العربية الميسرة) إشراف محمد شفيق غربال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة، 1965، ص1346.

(5)-الديوان 267/1.

(6)-لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري (شروح سقط الزند) مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، 1945، 974/3.

(7)-الديوان 268/1.

(8)-ابن منظور (لسان العرب) 128/9، والعَرار - كما في اللسان- هو بهارُ البَرِّ نبت طيب الريح، والبيت السابق للبيت المذكور هو:

أقول لصاحبي والعيسُ تهوي

بنا بين المنيفة فالضِّمار

(9)-الديوان 209/1.

(10)-الديوان 192/2.

(11)-الجاحظ (البيان والتبيين) تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1948، 268/2.

(12)-الديوان 166/2.

(13)-البحتري (الديوان) تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963، 1152/2.

(14)-الديوان 208/2-209.

(15)-إسماعيل. عز الدين (الشعر العربي المعاصر) ص38.

(16)-الديوان 323/1 وقد أشار البياتي نفسه إلى أن البيتين الأول والثاني من قصيدته (إلى ماوتسي تونغ الشاعر) مقتبسان من قصيدة ماوتسي تونغ. ينظر: الديوان 323/1.

(17)-عباس. إحسان (فن الشعر) دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمّان ط1، 1996، ص96.

(18)-الديوان 368/1.

(19)-متّى. فائق (ت.س. إليوت) دار المعارف، القاهرة، 1966، ص252.

. ت.س. (الأرض اليباب) ترجمة
الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية
ر، بيروت، ط3، 1995.

.45

ي: الديوان 437/1 و478-2/21

- حاكى البياتي مختلف الشعراء الوجوديين والواقعيين حيث ضمن شعره نصوصاً قديمةً وحديثة.

و53 و211.

(23)-فضل. صلاح (أساليب الشعرية المعاصرة) دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص126.

المصادر والمراجع

-إسماعيل. عز الدين (الشعر العربي المعاصر) دار الثقافة، بيروت، بلا تاريخ.

-إليوت. ت.س (الأرض اليباب) ترجمة ودراسة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ثالثة، 1995.

-البرقوقي. عبد الرحمن (شرح ديوان المتنبي) المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط ثانية، 1938.

-البحتري (الديوان) تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963.

-البياتي. عبد الوهاب (الديوان) دار العودة، بيروت ط رابعة، 1990.

-الجاحظ (البيان والتبيين) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط خامسة، 1985.

-عباس. إحسان (فن الشعر) دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمّان، 1996.

-فضل. صلاح (أساليب الشعرية المعاصرة) دار الآداب، بيروت، 1995.

-لجنة إحياء آثار أبي العلاء المعري (شروح سقط الزند) مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1945.

-متّى. فائق (ت.س.إليوت) دار المعارف، القاهرة، 1966.

-مجموعة من المؤلفين (الموسوعة العربية الميسرة) إشراف: محمد شفيق غربال، الدار القومية للطباعة والنشر، مطبعة مصر، القاهرة، 1965.

-ابن منظور (لسان العرب) دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط ثانية، 1997.

❑❑❑

زمنية التشكيل الشعري

مقاربة في ديوان خليل حاوي

أ. د.بشرى البستاني - العراق

شكل الزمن في حياة الإنسان وما يزال تلك القوة الخارقة التي تفعل بخفائها وغيابها ما لم يستطع شيء أن يفعله بالحضور، ذلك الزمن المتجبر الذي وقف الإنسان أمام تدفقه متوجساً، طافحاً بالحيرة، أنكره مرة وحاول أن يفسره مرات لكنه ظل في هذا وذاك يشعر بالرعب أمام هذه القوة المهيمنة التي لا يراها، ولا يستطيع الإحساس بها، لكنه يبصرُ آثارها فيه وفيمن حوله، ليس من شك

في سطوة الزمن إذن، كونها سطوة تحتوي ولا تُحتوى، إن كل شيء يجري فيها ومن خلالها، وفي سلطتها إلا اللغة، هذه القوة الخلاقة التي تمكنت بما أوتيت من جبروت الاحتواء وسلطة الإشارة، وإفصاح العلامة وعظمة الذاكرة من احتواء الزمن وأحداثه وأشيائه، فكان بذلك أن حفظته من الضياع والفقدان والتضليل، ليس هذا فحسب، بل هي التفتت في أهم التفاتاتها خطراً إلى التعبير عن الزمن الشعوري للأديب، ملتقطة إياه في أدقّ حالاته سلباً وإيجاباً، وصدوداً ووصلاً، أملاً ويأساً، فكان أن خلّدت لحظاته وعبرت عنها أدق تعبير، لا سيما حين كان ذلك التعبير شعراً، إذ أصبحت مهمة الشاعر هي مساعدة الإنسان على تحقيق الانسجام في ذاته وفي الكون، وهو في مهمته هذه كان يعمل على دحر خطّية الزمن الموضوعي من أجل تجاوز تلك الخطّية وتحويلها إلى شبكة من الأفعال القصدية التي تتضمن التوتر والاستباق والترقب لكن ليس بصورة تسلسل أو تصاعد أو اطراد، وإنما بترابط وتواشج حيث يمتزج بعضها ببعض بصورة متشابكة وديناميكية. فالزمن الشعري هو الزمن الإبداعي الذي يخلقه التوتر الحاد ما بين زمن الذات والزمن الموضوعي(1) في حياده واستمراريته التي يخلق تكرارها الملل والانتظام الساكن في الوجود حينما يحيل إلى الاعتيادي النمطي، إلى زمن الآخرين بفعلهم الأفقي الرتيب بينما يتوهج الزمن الشعري باذخاً بألق الفن ودهشة الإبداع ليخرج باللغة من المحدود إلى غير المحدود ومن المقيد إلى المطلق. إن انفجار زمنية العصر الحديث أوجبت على إنسانها فهماً خاصاً للزمن، إذ أصبح كل فرد يحمل على عاتقه نظامه الزمني الخاص به، بحيث صار أخذ الزمن مأخذ الجد هو من النغمات الأساسية للحداثة، وعليه يصح القول إننا بمواجهة مشكلة الزمن نستطيع إن نفهم معنى الحياة وإن يكون لدينا منظور صحيح

. شكل الزمن في حياة الإنسان، وما يزال، تلك القوة الخارقة التي تفعل بخفائها وغيابها ما لم يستطع شيء أن يفعله بالحضور.

للواقع، فمشكلة الفن لا يمكن لها أن تواجه إلا من خلال مواجهة مشكلة الزمن لا سيما في فنون زمنية كالشعر والموسيقى، ذلك أن العلاقات المركبة من قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب تنتج بنية شديدة التعقيد، حرجة التوازن، (2) وتلك كانت مشكلة خليل حاوي الزمنية كما هي مشكلة قارئه وهو يحاول فهم الزمنية المسيطرة على شعره والتي حركت نصوصه بعنف وحدة.

***

. إن انفجار زمنية العصر الحديث أوجبت على إنسانها فهماً خاصاً للزمن، إذ أصبح كل فرد يحمل على عاتقة نظامه الزمني الخاص به.

يكاد يجمع قراء شعر حاوي على أن المحركَ الأولَ لخطابه الشعري هو محرك حضاري رؤيوي يحمل أعباءَ عصر مأزوم بواقع تتقاذفه تناقضات شتى تلعب فيها عناصرُ داخلية وخارجية معاً لعبة استلاب خطيرة، قدر لها أن تظل في مد وجزر حتى يتفاقم أمرُها، فلا يجد الشاعر خلاصة من احتدام شرورها إلا بالموت، على الرغم من مقاومة عنيدة لواقع موضوعي كانت سوداويته تمد الذات دوماً بأبعاد تشاؤمية مشحونة برفض حاد لعوامل الفساد، مما جعل زمنية هذا الشعر زمنية كثيفة متداخلة عصية على الفرز والتأشير، إذ يتداخل في نصوصه الزمنان... السلبي والإيجابي، حتى في أكثر القصائد قدرة على النهوض بأحد الزمنين، وهكذا لجأ خليل حاوي إلى زمن الرموز، لجأ إلى الأسطورة في محاولة بطولية لمجاهدة رتابة الزمن ورتابة التعبير والأشكال الشعرية التقليدية، فكان هذا الشاعر بحق الرائد الذي بذل جهداً فنياً خلاقاً من أجل تجديد الشعر العربي وتحديث طرائق أدائه،وتحويله من مرحلة المخاض إلى مرحلة فنية أكثر تطوراً وانفتاحاً، فكان أداؤه الرمزي والأسطوري، وكانت القصيدة الطويلة التي نحت بشعره منحنى درامياً حاولت بنجاح فني أن تخرج على خطية زمن الشعر في تلك المرحلةِ، متجاوزة السكونيةَ إلى حركية تشكيلة تموجُ بالرؤى الواعدة والطافحة بالأمنيات من خلال وحدة عضوية ميزت شعرَه فقد تواشج في قصيدته الفكر والحدسُ من أجل تنظيم تلك التجربةِ الفنيةِ في سياق نموها الكلي، وانتشالِ الواقع من حدوده الضيقة لتشكيله تشكيلاً رمزياً، فضلاً عن أنسنةِ الجوامدِ والعناصرِ وإضفاء الحياةِ على كل مالا حياة له، واللجوء إلى الأسطورة سبباً لربط الماضي بالحاضر والحقيقةِ بالخيال والجزئي بالمطلق، وتوسيعِ الافتراض في المقاصد المتناهيةِ مع سمة أخرى مهمة في الشعر هي إحداث الدهشة بالمنطلق المتماسك واكتشاف الغريب بالمفاجأة الواعية، وقتلُ الصدفة في التداعي وإحكامُ تنزيلها في هندسة العمارة المتكاملة، حيث تتحد الفطرةُ بالتحضر بحيث لا يستسلم هذا الشعرُ لعامل الصوت وجرسه، وإنما يُقرأ في رويّة المتقصّي فلا يُدرك إلا بالمعاناة (3) من خلال زمنيةٍ جديدةٍ تخلصت من آلية التعبير القديمة واعتمدت في غوصها الوجوديِّ على تجسيد التمزقات البشرية الهاربة المتطورة(4) لكن مقوماتِ الثقافةِ كالأسطورةِ والفنون والفلسفةِ والأديان يمكن أن تُفهم بوصفها محاولاتٍ للنشاط المناقض لطبيعةِ الزمن، لأنها بحث يعتمد على الواقع غير المتلاشي وعلى وسائل اتصال الإنسان نفسه بهذا الواقع، وما يسمى علاقةَ الإنسان بالكون إنما يعني في المقام الأول تكيفَ الإنسان مع أهم عاملٍ من عوامل الكون كنظام متناغم مع الإنسان ألا وهو معايشته داخلَه، أي تواجدُ الإنسان في الزمن..(5) لكن هذا التكيف لا يسير بالإنسان دوماً على ما يرام، لأن القدرةَ على التكيف هي الأخرى محكومةُ بشروط إنسانية شتى لعل في مقدمتها طبيعةَ الإدراك الزمني للظروفِ المعيشةِ التي تشكل طبيعةَ الحياة النفسيةِ للإنسان في صميم مستوياتها الداخليةِ في مرحلة معينة، هذه الطبيعةُ التي تستجيب لانفعالها الدائمِ بما

حولهـا مـن تجـاربَ محكومـةٍ بالتلاشـي مـرة، وبالتجددِ والاستمرارِ أخرى، هذا التجددُ الذي لا يؤول إلى التحققِ إلا في اللحظة الآنيةِ المتمظهرةِ بين زمنين أولهما لم يعد موجوداً هو الماضي، وثانيهمـا فـراغ لـم يتحقـق بعـد، وبـين هـاتين اللحظتين ينهض الحاضر، ذلك المقطعُ الحاد من الـزمن حسـب أنجـاردن الـذي لا يحتـوي حياتنـا المعاصرةَ حسب بل وأكثرَ من ذلك حيث يتمركز فيه قوام إنسانيتنا: الأنا..(6)

من هنا فقد شكل الحاضر المأزومُ في شعر حاوي لحظة زمنية حادة لم يستطع الفكاكَ من قهرها حتى في ثنايا شعره الانبعاثي وهو يتوهج إبداعاً وتطلعاً نحو الغد، وستحاول هذه القراءة تقسيمَ الزمن في النص إلى إيجابي حركي انبعاثي وزمنـي سلبي ساكن تجنباً لنمطيةِ تقسيم الـزمن على ماضٍ وحاضر ومستقبل.

إن تجلي الشاعر في قصيدة (الجسر) يعلن عـن شـعر مسـتقبلي طـافح بنشـوة زمنيـة يتـألق مطلعها بروح التفاؤل والتواصل:(7)

وكفاني أن لي أطفالَ أترابي

ولي في حبهم خمرُ وزاد

من حصاد الحقل عندي ما كفاني

وكفاني أن لي عيدَ الحصاد

أن لي عيداً وعيد

كلما ضوأ في القرية مصباح جديد

غير أني ما حملت الحب للموتى

طيوباً، ذهباً، خمراً، كنوز

إن ما يلفت النظر في مثل هذا المقطع تلك القدرةُ المدهشةُ على اللعب الإيقاعيِّ بالتركيبِ اللغويّ بحيث امتلك هذا اللعبُ الفنيُ استراتيجيةً خاصةً في التقديم والتـأخير، حتـى صـار هـذا الانحـرافُ هـو القاعدةَ التي استغرقت الأسطر بحيث لم يرد تركيبُ عبر المطلع إلا وفيه خروجُ على النسقِ المعياري، وفي ذلك زمنية شعرية متوهجة، تتحرك بحريةٍ أخاذة معلنةً عن فرح الإبداع بقدرته على تحريك العالم من خلال الوعي بحركية اللغةِ الشعريةِ وجدليةِ أسرارِها، فجاء التركيب منتشياً بزمن الطفولة والخمر والحصاد واستمرارية روح الأعياد من خلال العطف المباشر. إن الخبن في تفعيلة الرمل الأولى: وكفاني في السطرين الأولِ والرابع بحذف الثاني الساكن وتحويلِها من فاعلاتن (ـ ب ـ ـ) إلى فعلاتن (ب ب ـ ـ) هو اختصارُ زمنيُ ينسجم مع الزهد المتضمن في دلالة الفعلِ (كفاني)، لكنّ المقطعَ الشعريَ يعود إلى التفعيلـة السـالمة التـي تـأتي منبسـطةً بحركاتهـا وسكناتها التامـةِ عبر زمن انبساطي يوحي بالفرحِ والطلاقـةِ والانسجام الذاتي حتى السطرِ السادس حيث يعاودُ زحافُ الخبن فعله حينما يحتاجه التعبير إذ يتحول العالمُ في نظرِ الشاعرِ إلى قرية صغيرة، وحينها يتحول زمنُ هذا الواقعِ الأليفِ الصغيرِ من ذلك الزمنِ الطليق إلى زمن محدود في ذاته وفي أهله، فيعودُ الاختصارُ الزمنيُ بحذف السواكنِ من التفعيلتين في سطر واحد:

كلما ضوّأ في القرية مصباحُ جديد

إن امتـدادَ نصـوص خليـل حـاوي فـي تشكيلاتِ البحور الصافيةِ يعطي إحساساً بامتداد الـزمن وطلاقته، إنـه ينسجُ حركاتِـه وسكناتِه فـي وحـدةٍ إيقاعيـة واحـدة، لا مركبـة، والإحسـاسُ بإيقاعية هذا النظام الصافي أثبتُ لدى المتلقي من الأنظمة المركبة، والنصوصُ إذ ترد في هذا التشكيلِ من البحورِ الصافيةِ فأنها تشعرنا بزمن غنـائي ممتد عبر صـوت شـعري يتسم بالحـدة والصـفاء، لكـن هـذا الصـفاء الإيقـاعي لا يغفـل عناصـر القصيدة الأخرى في بنائها ونسيجها، وفي صورها وأخيلتها ولان الإيقاع لا يتخلى عن الزمنية فإن ذلك يعمق الإحساس بالزمن، فالإيقاع في الشعر ينقلنا إلى زمن خاص يفصله عن الزمن النثري الرتيب الذي يكابده في الحياة إلى

. مقومات الثقافة كالأسطورة والفنون والفلسفة يمكن أن تفهم بوصفها محاولات للنشاط المناقض لطبيعة الزمن، لأنها بحث يعتمد على الواقع غير المتلاشي.

زمن مفعم باللحظات الروحية وبدرامية الحواس وحواريتها مع أشياء العالم..(8)

إن التكرار في النص وبكل مستوياته يعمل على تحريك فاعلية الزمن، فهو ينشأ من ثبات لحظة شعورية قبل أن تستأنف الذات سيرها في خط إبداعها الأفقي للزمن الشعري، وهو ينتجُ عن عواملَ متداخلة يمكن إرجاعُها أولاً إلى الرغبة في تحقيق إشباعٍ شعوريّ في لحظةٍ زمنيةٍ ثابتة، ويمكن إرجاعُها ثانياً إلى الرغبة في محاولة تحقيق قدر من التناغم والتآلفِ الموسيقيّ اللذين يثريان الجوانبَ الإيقاعيةَ والدلاليةَ للقصيدة..(9) لذلك نُظر إليه على أنه تناظرٌ زمنيٌ يقابله في الطبيعة توقفُ الحركةِ أمام حاجزٍ ما ثم استئنافُها من جديد، وجمالُه قائم في لذة الانتظارِ لما يُستبق حدوثهُ...(10)

. شكل الحاضر المأزوم في شعر حاوي لحظة زمنية حادة، لم يستطع الفكاك من قهرها حتى في ثنايا شعره الانبعاثي، وهو يتوهج إبداعاً وتطلعاً نمو الغد.

إن التكرار في الشعر يعمل على معاودة كتلٍ زمنيةٍ ثابتةٍ في التكرار المتماثل، وملونةٍ في التكرار الذي يصحبه تغييُر ما، وينوع حاوي تكراره عبر النص، فيكرر المفردةَ ويكررُ الجملةَ، وتفصح مقاطعهُ عن تجمعاتٍ صوتيةٍ لحروفٍ بعينها، وهو يبدعُ في اللعب بتكرارِ الجمل والتراكيبِ من خلال التلوينِ والحركيةِ بحيث يعمل تكرارُه على توفير نوعٍ فنيٍّ من التماسكِ وشد أطرافِ النصِ بفتنةٍ وجمالٍ يفصحان عن موهبة واقتدار، إنه يكرر الفعلَ (كفاني) في المطلع ثم يعاودُ تكراره في نهايةِ النص باعتماده بناءً دائرياً، ويكرر مجموعةَ جملٍ ذاتِ أهميةٍ دلاليةٍ عبر أكثرَ من سطر:

. أين من يفني ويحيي ويعيد...
يتولى خلقه طفلاً جديد
. أين من يفني ويحيي ويعيد
يتولى خلق فرخ النسر من نسل العبيد

فهو يكرر بتلوينٍ وتنويعٍ تارة، بمماثلةٍ أخرى حينما يريدُ الضربَ على دلالةٍ بعينها:

. أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد
أو ينوع في التكرارِ تنويعاً حركياً
في ليالي الثلج والأفق رماد
ورمادُ النار والخبز رماد...

ويمكن ملاحظةُ تكرارِ صوتِ (الدال) في المقطع الأولِ وما فيه من قوةٍ وانفجار لتأملِ أهميةِ انبثاقِ الدلاليِّ من المستوى الصوتي وما تتيحه التجمعاتُ الصوتيةُ من تماثلٍ زمنيّ وتغايرٍ أدائي توجهه البيئةُ الصوتيةُ التي تكتنفُ الحرفَ المكرر.

وإذ ينتهي المطلعُ من زخةِ الفرح والأطلالَ على المستقبل من خلال رموزه: الأطفال، الحصاد، المصباح الجديد، ينعطف النص نحو التنديد بجمود المعرضين عن زمنهم، والمستسلمين لزمنية آفلة، والمغمضين عن ضرورة البعث والحياة:

طفلهم يولد خفاشاً، عجوز
أين من يفني، ويحيي ويعيد
يتولى خلقه طفلاً جديد
غسله بالزيت والكبريت
من نتن الصديد
أين من يفني، ويحيي ويعيد
يتولى خلق فرخ النسر
من نسل العبيد
أنكر الطفل أباه، أمه...
ليس فيه منهما شبه بعيد..
ماله ينشق فينا البيت بيتين
ويجري البحر ما بين جديد وعتيق

إن انثيال الأفعال المضارعة ذات القدرة على التواصل والاستمرار الزمني يوحي بتمركز

النص حول الحاضر، وحتى الأفعال الماضية التي حضرت في النص كانت تنجذب في دلالتها نحو الحاضر أو هي مؤازرة لتقنية السرد كما هي مهمة الفعل (كفاني..) إذ كان حضور المضارع في قصيدة (الجسر) (28) فعلاً بينما حضر الماضي (13) مرة مما يؤكد أن هموم الحاضر هي التي جعلت زمنية الفعل المضارع مهيمنة في النص وفي معظم شعر حاوي، على أن هذه الأفعال لا تعكس زمنية أحادية بل هي تتضمن زمنية درامية لأنها تضج بصراع كامن عنيف، وتوحي برفض حاد لزمنية هذا الواقع الذي يكابد منه الشاعر ويتعذب فيه:

كيف نبقى تحت سقف واحد

وبحار بيننا، سور

وصحراء رماد وجليد

ومتى نظفر من قبو وسجن

ومتى رباه نشتد ونبني

بيتنا الحر الجديد

بهذه الاستفهامات الضاربة بالألم والمواجد من خلال (كيف) والاستفهام الإنكاري من حال زمنيةِ الواقع، ومن خلال ظرف الزمان المستقبلي...(متى..) الطافحِ بالشوقِ والتعجل يتطلع الشاعر إلى بناء زمنه الجديد الذي يرنو إلى مغادرة سكونية الرماد والجليد وظلامِ القبو والسجون من أجل امتلاك رؤية خلاقة تفتح طرقها الخاصة وسط الركام، وتبصر الحقيقةَ المطلةَ على غد تتحرك فيه خيول الإنسان نحو الشمس. إن الفعلين (نشتد ونبني) المسندين إلى ضمير الجماعة، والدلالاتِ المتمركزةَ في الدوال: بيدينا، بيتَنا الحرَ الجديد... تحيل كلها إلى عمق الرؤيا العبورية- الانبعاثية التي تكمن في النص، تلك الرؤيا التي تصل ذروتَها في المقطع اللاحق:

يعبرون الجسر في الصبح خفافا

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

إن حركية الزمن الكامنة في الفعل المستمر (يعبرون..) الممتد من زمن ساكن داكن لأنه زمن (مستنقع..) إلى زمن الرؤى الجديد، ما تلبث الشعرية أن تحولها إلى تزامنيةٍ كثيفةٍ في مفردتي (جسراً وطيد..) حيث يتمظهر الزمن الثوري في قوة جبارة متمركزةٍ في المكان والزمان وقادرة على التحويل والنهوض بمهمة العبور. أن كل مفردة في هذا المقطع استطاعت أن تحقق علاميتَها بفاعلية قصوى، إن في الدال (يعبرون) دلالةً كامنةً على فضاء مكاني مطلق، يمارس عبورَه على الجسر الذي يشكل علامةَ تواصل شاملة يضفي عليها دال (الصبح) زمنية مشرقة، إن هذا التماسكَ التشكيليَ في شعر حاوي ليس سوى تأليفٍ إبداعيٍ للزمن، تأليفٍ يستخرجُ من تشعب التجارب كلاً زمانياً موحدا إذا جاز لنا استعارةَ كلام ريكور عن الخيال الإبداعي، إذ ليست قدرةُ الخيال على تصوير الزمن في رأيه بالفن الخفي المخبوءِ في أعماق الروح، لأن الإنسان وحده من بين الموجودات يصر على تحقيق الترابطِ مع الحياة، ويبحث عن التماسك فيها..(11) وفي الانعطافة ما بين يعبرون . وأضلعي، ما بين ضميرِ الجماعةِ وضميرِ المتكلم . المؤثر، يكمن زمنان لا يلبثان أن يلتقيا في نهاية المطاف لأنهما يحملان معاً هاجسَ الوصول نحو هدف واحد: الشرق الجديد، لكن قصيدة (الجسر..) لا تنتهي عند هذا الحد المتوهج لأن مونولوجاً حزيناً يداهم النص، مونولوجاً يفاجئ انسيابية الزمن بهواجسَ طافحةٍ بالانكفاء ومشاعرِ الإحباط، إذ يتداخل الزمن السلبيُ المشبع بسوداويته بزمن الانبعاث:

سوف يمضون وتبقى

. التكرار في النص، وبكل مستوياته، يعمل على تحريك فاعلية الزمن، فهو ينشأ من ثبات لحظةٍ شعورية، قبل أن تستأنف الذات سيرها في خط إبداعها الأفقي للزمن الشعري.

صنماً خلفه الكهان للريح

التي توسعه جلداً وحرقاً

فارغَ الكفين مصلوباً وحيد

إذ تتحول الحركةُ إلى سكون، والطلاقةُ إلى جمود، والشاعر المشتعل بأحلامه إلى صنم تتقاذفه الريح، والريحُ صورة للزمن القاهر المتسلط، وحيث يصير دفء الليالي ثلجاً وتفقد كل الأشياء الدافئةِ جدلها مع الحياة، يتحول الزمنُ إلى بطءٍ قاتل ورتابة ونمطية إذ تسير اللحظات سيراً أفقياً:

جامدُ الدمعة في ليل السهاد

ويوافيك مع الصبح البريد

صفحةُ الأخبار كم تجتر ما فيها

تفليها... تعيد

إن الأفعال: تجتر، تفلي، تعيد يؤازرها جمودُ الدمعةِ، وليلُ السهاد تعمل جميعُها على الإفصاح عن بلادة الزمن وعجزه وثبوتِ اللحظاتِ وثقلها المأساويّ الذي تكمنُ فيه سوداويةٌ نفسيةٌ عميقةٌ تتحسرُ أمامها روحُ المقاومةِ التي تشيعُ في النص، كما تتسحبُ بذورُ الخصبِ إلى الوراء، لكن الشاعر ما يلبث أن يفطنَ لهذا الانحسارِ فيستدعي طاقته على النهوضِ بوجه عواملِ الإقفار صارخاً بتصميم؛

إخرسي يا بومة تقرع صدري

بومة التاريخ مني ما تريد..

ذلك لأن الشاعر يعي أن جمود الزمن في الحاضر وانغلاقه عليه إنما يعني تغييب المستقبل وتعطيل حضوره وحتى الماضي الحركي الذي يعد فراراً من حجرية الحاضر لم تكن العودة إليه أو استعادته أمراً سهلاً لأن سكونية الزمن الحاضر قد أوصدت كل طرق الخلاص. إن الداخل في زمنية شعر حاوي يجد أنه زمن كثيف عصي، لكنه يدرك بوضوح كذلك أن ذلك الزمن حتى في

. يتطلع الشاعر إلى بناء زمنه الجديد الذي يرنو إلى مغادرة سكونية الرماد الجليد، وظلام القبو والسجون، من أجل امتلاك رؤية خلاقة تفتح طرقها الخاصة وسط الزحام.

حالات سلبه إنما هو زمن لا يكف عن التوهج بإبداعه التشكيلي، هذا الإبداع الذي تنهض به لغة مقتدرة واعية بأدواتها المعرفية وبأسرارها الجمالية وبروح فنها الرفيع، فزمن قصيدته في أبسط تشكلاته زمنان: زمن الذات الخاص وهو زمن شعري يتداخل فيه أكثر من زمن ويلعب في اكثر الاتجاهات مكابدة ولوعة، وهذه الاتجاهات تستأثر بالشخصي . الذاتي في أكثر الأحيان، وهذا الشخصي كثيراً ما يضمر بعداً قومياً يحاور قهر الأمة وأوجاعها وانكساراتِها، وهكذا يظل التشكيل متألقاً بإبداعه، بينما يلعب زمنه على شرط كثيراً ما يبدو فيه الموضوعي منكسراً ومنكفئاً ولذلك يتشكل خطاباً معلناً عن إحباط إنساني، تمتزج فيه أزمنة متباينة متوترة، ومأزومة بملاحمها وأساطيرها ورموزها وأساها، وبتراث ديني إنساني يموج داخلها فتشكيلة الإبداع إذ تتوهج بأدواتها فإنها تتضمن انكسار الواقع وتلهج به، وتبث إحباطه، وإلا فكيف عاد لعازر هذه العودة الأسطورية المفارقة لحقيقة البعث: (12)

عمق الحفرة يا حفار

عمقها لقاع لا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار

صلوات الحب والفصح المغني

في دموع الناصرّي

أترى تبعث ميتاً

حجرته شهوة الموت

ترى هَلْ تستطيع

أن تزيح الصخر عني

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيع

رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع

وهكذا يفارق لعازر طبيعة بعثه الحقيقي حينما يتحول البعث في النص إلى موت مرعب يخلق إشكالية زمنية أبشع من إشكالية الموت ذاته، فالأشياء والظواهر تبدأ هي الأخرى بالانحراف عن طبائعها، فالبرق والشوارع والشمس والثمار كلها دوال لها طرق اشتغالها التفاؤلية في اللغة، لكن زمنية الذات المأزومة بمحنة الواقع حولتها جميعاً إلى زمنية غارقة بالسلب والانفصال والعذاب الطافح بالمرارة:

كيف يحييني ليجلو..
عتمة غصة بها أختي الحزينة
دون أن يمسح عن جفني
حمى الرعب والرؤية اللعينة
لم يزل ما كان من قبل وكان
لم يزل ما كان: برق فوق رأسي يتلوى أفعوان
شارع تعبره الغول
وقطعان الكهوف المعتمة
مارد هشم وجه الشمس
عرى زهوها عن جمجمة
عتمة تنزف من وهج الثمار

إن هذه المقاطع تتضح بزمن يوحي عبر التشكيل بعدمية مرة فبعث الميت، وحجرته شهوة الموت، وإزاحة الصخر وما في الصخر من مكابدة زمنية طويلة ومتراكمة ليصير صخراً، وكذلك المعاناة الكامنة في الظلام اليابس المركوم في القبر المنيع مما يعمل على مضاعفة اليأس الناجم عن انحدار مظاهرة الحياة بتحولها إلى أضداد مفاجئة، فالبرق الذي ومبعث خصب يتحول ← إلى أ والشارع رمز العبور الإنس

. تقنية التناص تتخذ لها استراتيجية خاصة في شعر حاوي، حيث تتغلغل أزمنة متعددة ومتنوعة في نصه، من خلال تداخل نصوص متباينة، وشخوص شتى أو رموز آتية من عصور بعيدة.

إلى ← غول وقطعان كهوف معتمة ولحدة شعور حاوي ببشاعة الزمن الذي يعيشه وبهيمنته القاسية عليه وشموليته فإن التصوير الشعري يتشكل بحدة مرعبة حينما يتحول الناس إلى كتل زمنية مجوفة بدلالة الحضور الزمني في الوصف (معتمة) يقابله تصوير يؤكده إذ يجهز مارد الزمن السلبي على مصدر الضوء وزمن الإشرق فتتحول الشمس من مخلّصة ومطهرة إلى جمجمة في زمنية طويلة معقدة، ففي دال (جمجمة) تندثر حياة مضت، وتنهض رموز الموت والإهمال والوحشة، بينما يُفارق الثمر حالة النضج والبهجة والإيناع ليصير مصدراً للظلمة، كل شيء جميل يتحول إلى ضده في زمنية تشتغل في حالة سلب وانفصام تجاه الآخر، لكنها تبقى في حالتها الإبداعية محافظة على تشكيل بارع، وإذ تتوحد الذات بالأمة وجعاً وفقداناً، فإن الذات الشعرية تصرخ في مقطع أخاذ:

الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار

إن جملة "يعلكها دولاب نار" استطاعت أن تعبر عن بشاعة زمن العذاب البطيء المتكرر الساحق بحيث تمكنت من إقفال حركية الدلالة في السياق على عذاب وظلمة خالصين من أي أمل بالانفراج، وإذا كان الأمر كذلك من اليأس المريع بالقدرة على المقاومة والاستمرار فإن الزمن الإبداعي (استمرار فن الشعر وتواصل إبداعه..) يأمر الزمن السلبي بمواصلة انهياراته إمعاناً بعملية الفضح والتعرية لزمنية سكونية شاملة في حياة الأمة، ليس لأن فضيحة الشر والعنف والمكابدات هي بداية هزيمتها وخسرانها حسب، بل لأن الشاعر وصل في طريقه المسدود إلى باب مغلق:

عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار

. كل شيء جميل يتحول إلى ضده في زمنية تشتغل في حالة سلب وانفصام تجاه الآخر، لكنها تبقى في حالتها الإبداعية محافظة على تشكيل بارع.

أن زوجة لعازر تتحول في القصيدة إلى معادل لرؤى الشاعر الطافحة بإرادة البعث والتواصل والخصب، هذه الروح التي تنهض بزمن انبعاثي محرض على الحياة، لكنها تجابه بواقع مقهور لا يقوى على تحقيق أي شيء من المهمات الكبيرة المطلوبة ليظل الخصب معطلاً والأمنيات مشروعاً لا يقوى على الحركة:

كان ظلاً اسوداً يغفو على مرآة صدري
زورقاً ميتاً على زوبعة
من وهج نهدي وشعري
كان في عينه ليل الحفرة الطيني يدوي
ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج
عبثا فتشت فيها
عن صدى صوتي وعن وجهي
وعيني وعمري

فالنص يشير بوضوح إلى زمنين الأول: ساكن، أسود، معطل ومعطل يركن في غيبوبة الانفصال عن الوعي بدلالة (يغفو) والسقوط في الموت والعدم، كل تلك المثبطات تجثم على مشروع الخصب والنهوض الطافح بالحركة، والمتمثل بالزمن الثاني: نداء الأنوثة المتوهجة بومضات الصدر والنهد والشعر وأصداء العيون والوجه والعمر، لكن كل نداءات البعث لا تجدي في دفع ذلك الزمن المغلوب إلى التوهج، ولذلك يظل مشروع الخصب مستلباً ومعطلاً يمتصه شحوب اليأس والموت في الحياة:

ولماذا لم يعد يشتف ما في
صدري الريان من حب تصفى واختمر
غيمة تزهر في ضوء القمر
وسرير مارج بالموج
من خمر وطيب
جنة الفلك على حمى الدوار
طالما عاد إلى صدري مرار
عاد مغلوبا، جريحا، لن يطيب

يقول الشاعر خليل حاوي عن قصيدة (العازر 1962): "كنت أود أن يكون العالم العربي في حالة انبعاث، ولكن الشعور بان الانبعاث لم يكن صحيحا ومعافى وصالحاً..." (13) وهكذا كان العازر رمز الإنسان العربي الذي توهم أنه تجاوز عصر الانحطاط إلى النهضة فيما هو ما يزال غارقاً بظلمة التخلف، فلعازر هو رمز الحياة ورمز الموت في الحياة لأنه حي في المظهر وليس في الجوهر، وهو لا يمتلك أية رغبة بالحياة، بل على العكس من ذلك تتملكه شهوة جامحة إلى الموت والعدم، ذلك هو لعازر حاوي الذي عد رحمة المسيح ملعونة لأنه أعاده إلى حياة هي أوجع من الموت، أما لعازر الإنجيل فهو لم يغضب على المسيح لأنه أقامه من الموت، فالمضامين التي يتفتق عنها رمز لعازر غنية، متداخلة، متشعبة، فلعازر هو رمز الواقع والعجز عن تغيير الواقع في آن معاً، أن انبعاثه المشوه يرمز إلى واقع الإنسان والحضارة في الوطن العربي، هذا الواقع الذي ما برح متخلفاً ميتاً بالرغم من مظاهر العمران الخارجية المستوردة من حضارة أخرى والتي ظلت بعيدة عن تحريك دواخل الإنسان مما يحيل المظاهر الخارجية إلى زيف وخداع(14) ذلك أن انبعاث لعازر هو انبعاث مجاني لم يحدث نتيجة معاناة صلب ولم تفرضه إرادة داخلية ملحة، وهكذا كان واقع الإنسان العربي الذي استعار مظاهر حضارة ليست له، وحاول سدى أن يعيش زمنية لم يصنعها مما يشعره بالانتماء إليها ولذلك فضل الموت الحقيقي عليها...

*****

إن تقنية التناص تتخذ لها استراتيجية خاصة

فـي شـعر حـاوي حيـث تتغلغـل أزمنـة متعـددة ومتنوعـة فـي نصـه مـن خـلال تـداخل نصـوص متباينـة وشـخوص شتى ورموز آتيـة من عصـور بعيدة، تثري النص الجديد وتمنحـه أبعاداً دراميـة تدفعه إلى ابتكار لحظته الزمنية الخاصـة المنبثقة مــن التــوتر والجــدل القــائمين بــين العناصــر المستدعاة وبـين عناصـر الـنص المكتـوب، كمـا تفصـح عـن دراميـة عارمـة بـين الـذات الشـاعرة، والـذوات التراثيـة المستحضـرة، فضـلاً عـن إضـافة أبعـاد تقنيـة تصـويرية إلـى الـنص، تقنيـة حركيـة تتمثـل فـي تقـديم إيحـاءات جديـدة، وفـي نسـج إسلوبي للعبارة، حيث يتم القران بين ماهو ماض وما هو حاضر، وحيث يتم الإسقاط الرمزي على العصر الحاضر عبر المفارقة والتضاد والتداعي الجمـالي مـن خـلال التراتب الزمنـي للـنص (15) حيث يـؤدي التفاعـل النصـي إلـى تضـام الأزمنـة الثلاثـة وتحاورها فيتجـاوز الـنص مـا هـو ذاتـي أو خـاص إلـى الأفق التـاريخي العـام، مما يحيل إلـى التوسع المعرفي في مجال الصورة والمخيلة، كما يحيل إلى الوعي بمكونات الذات الإنسانية عبر التـاريخ، لأن تـداخل النصـوص يـتم عبـر ذوات كابدت واغتبطت، والتناص يجمع هذه الذوات في لحظـة آنيـة وممتـدة فـي الـزمن نفسـه ممـا يمـنح الماضــي حتميــة حضــوره وتجــدده فــي الحاضــر والمسـتقبل...(16) ولقـد تـم التـداخل الزمنـي فـي نصوص حاوي من خلال رموز فاعلة مستحضـرة مــن عصـــور متباينـــة منهـــا مـــا هـــو مســـتمد مـــن الميثولوجيا كبعل و تموز وديونيزوس ويروفينوس، أو الأسـاطير التراثيـة الشـعبية كالسـندباد، أو مـن الأديـان إسـلامية ومسـيحية وي... التناص مع الرموز المسيحية ك... شعره إذ يعد حضـور المسيح ... نصوصـه وكذلك السيدة مريم و... كثيراً ما يتحد برمز المسيح: (17)

التداخل الزمني في الشعر، وقدرة الشاعر على اللعب البارع بالإشارات، لم يكن له أن يتحقق إلا من خلال وعي أصيل بجوهر عملية الكتابة.

وفدى الزنبق في تلك الجباه

أتحدى محنة الصلب

أعاني الموت في حب الحياة

وتنـاص حـاوي ينـهض أكثـر الأحيـان علـى مبـدأ الخـلاف مـع النصـوص الأصـلية، أنـه لا يقلدها، ولا يأتي بها حيادية، ولا يستحضرها لمجرد التحفيز النصـي، بـل هـو يحـاور ويجادل وينقض ويخالف، حتى في رموزه المسيحية ولا غيبياً، بل غالباً ما يكون دنيوياً لأن تجربته الشعرية لا تنحو منحـــى ميتافيزيقيـــاً بـــل حياتيـــاً.. (18) فمسـيح الإنجيـل هـو الجسـر الـذي يـربط الإنسان بالإله، لكن مسيح حاوي هو الجسر الذي يـربط الإنسـان بمسـتقبل أفضـل، حـاوي ركـز فـي شعره على تجريد رمز المسيح من مدلولاته الغيبية مؤكـداً دلالـة الخـلاص الـدنيوي فرديـاً وجماعيـاً، خـلاص الإنسان والأمـة من كل أنـواع الاستلاب بـــإرادة إنســـانية خالصـــة ولـــيس بمعجـــزات سـماوية(19) وتنـاص قصـيدته المهمـة (لعـازر 1962) تؤكد كما أكدت كل تناصات رموزه قدرته على تكييف الزمن الماضي ليوائم زمنه المعاصر، بـل وليتنـاغم معـه مـن أجـل خلـق زمنيـة الـنص المنشودة، وهكذا كـان رمـز الأم الحزينـة فـي ديوان (الرعد الجريح) فالأم مريم لم تعد تلك الأم التي كابدت فقد مسيحها لأنها صـارت آلاف الأمهات العربيات اللواتي قدمن ملايين الشهداء على مذابح الحريـة، بـل هـي صـارت الأرض العربيـة الفاقـدة، المعذبـة، المنهوبـة عبـر أرجـاء الـوطن الجـريح من المحيط إلى الخليج:(20)

الحياة انطفأت وانطفأ السيف

وأضواء البروج

ليس في الأفق سوى دخنة فحم

من محيط لخليج

وفي تناصه مع (السندباد في رحلته الثامنة)

تستبدل التجارة بالبحث الكشف والاستشراف حيث كان الأمل بالانبعاث ما يزال يراود الشاعر بربيع قادم: (21)

داري التي تحطمت

تنهض من أنقاضها

تختلج الأخشاب

تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

....

كان الكفن البيض درعاً

تحته يختمر الربيع

أعشب قلبي

نبض الزنبق فيه

والشراع الغض والجناح...

أن الصراع الزمني وجدلية الحركة . السكون في المقطع تبدو في الزمنية الكامنة في التشكيل: ففي الدار نشأة، وبناء يكمن زمن إيجابي، وفي تحطمت يكمن زمن سلبي، وفي جملة (تنهض من أنقاضها...) يكمن زمن الفاعلية المستمرة المتواصلة في الأفعال المضارعة: تختلج ويلتم وتحيا، حتى يصل الانبعاث قمته في (قبة خضراء في الربيع) حيث يستكمل زمن النهوض زهوه وتألقه من خلال عنفوان اللون الذي بدا عنصراً من عناصر التعبير عن فعل الزمن ليس في هذا النص فحسب بل وعبر نصوص ديوان حاوي جميعها، مما يؤكد أن شعره من أكثر نماذج عصره احتفاء باللون، واهتماما بتشكيلاته، أو توغلاً في قيمه التعبيرية عن أنماط زمنية مختلفة من خلال معطياته التي اقتحمت بوقت مبكر حدودها الأجناسية من أجل توظيف آليات الفن التشكيلي في الشعر، والإفادة من طاقته العالية على رسم الصورة المنفعلة بألوان مباشرة مرة، وموحية أخرى مما أدى إلى تشكيل مشاهد زمنية كان اللون عاملاً مهماً في توجيه دلالاتها: الكفن الأبيض، الصقيع، الدم، النار، الربيع، الكبريت، وغير ذلك كثير.

إن حاوي في تناصه مع سندباد ألف ليلة وليلة لم يستعر من ملامح السندباد سوى اسمه ودلالته العامة المتمثلة في النزوع إلى المغامرة والاكتشاف، وفي إطار هذه الدلالة ابتدع نموذجاً سندبادياً معاصراً، له ملامحه وسماته الفكرية والنفسية والحضارية المعاصرة ولكن في ذلك الإطار العام لملامح السندباد التراثية، فجاء النموذج المعاصر حاملاً سمات تراثية ومعاصرة خاصة بتجربة الشاعر وحاملة همومه ورؤاه(22) ويتلون التناص الزمني في هذه القصيدة نشطاً ومحركاً: إشارات إسلامية، مسيحية، يهودية.. موسى والوصايا العشر، البعل، المعري، ديك الجن، لوركا، وعرس الدم، النيل، الأردن، الفرات، فعندما تلتمع العلامة التناصية تنهض الأحداث والوقائع، والأحداث والوقائع هي زمنها الحاوي والفاعل، إن الشاعر يوحد أو يعمل على توحيد الأزمنة في تداخل درامي من أجل وحدة كلية تدحر الحدود والمحدود نازعة إلى الأشمل والأكثر طلاقة وصولاً إلى الزمن . الحلم(23)

وسوف يأتي زمن أحتضن

الأرض وأجلو صدرها

وأمسح الحدود..

لكن هذا المستقبل الذي يشكله حرف الاستقبال (سوف) لا يأتي، ولذلك تتواصل مواجع الشاعر ومأساته.

إن التداخل الزمني في الشعر، وقدرة الشاعر على اللعب البارع بالإشارات لم يكن له أن يتحقق إلا من خلال وعي أصيل بجوهر عملية الكتابة، وإدراك لأهمية العنصر الحواري فيها..

إن طبيعة مثل هذه الدراسة لا يمكن أن تفي بموضوع ثري معقد ومتشابك كموضوع الزمن في

شعر التحم كثافة وتواشج فيه العامل الوجودي النابع من مكابدة الموت والحياة وبؤس المصير مع العامل النضالي من خلال رؤية شعرية تنتصر لكفاح الإنسان، وتدين عوامل الانفصال والسلب والإفقار، إن مثل هذا الموضوع لا بد أن يمتد ليشمل تقنيات زمنية كالاسترجاع والاستباق والكشف عن بعض الآليات الحديثة في التعبير كمدى الحركية التي تحكم التصوير الشعري من خلال اللقطات السريعة والمونتاج والسيناريو، وغير ذلك من الفنون البصرية والتصويرية بأنواعها، ولذلك اكتفت بإشارات يمكن أن ترسم الإطار العام لزمنية حاوي من خلال زمن الإيقاع والفعل والتشكيل والتناص وهي تصور رعب إحساسه بوطأة الزمن وثقله وعتمته التي تحجب عنه وجه الحياة الحقيقي:(24)

وإذا الليل على صدري جلاميد

جدار الليل في وجهي

وفي قلبي دخان واشتعال

تلك هي إشكالية حاوي الوجودية عاشها سجيناً في قطار مغلق، آلة صنعتها يد غريبة، وكابد مرارتها وحيداً برغم الزحام من حوله:(25)

مرت ليلته الأولى

ومر يومه الأول

في أرض غر

مرة كانت لياليه

طالما عض على

على الشهوة

وانطوى يعلك

يمسح الغبرة عن أمتعة

حجر تحمله الدواه

سجين في قـ

ما درى ما نكهة الشمس

- التفتت اللغة على التعبير عن الزمن الشعوري للأديب في أدق حالاته سلباً وإيجاباً وصدوداً ووصلاً.

وهذا الإحساس المرير بثقل الزمن ومرارته هو الذي حجر كل شيء في نظره:(26)

وجهه من حجر

بين وجوه من حجر

تلك هي حياة حاوي، زمن صعب فضاء ضيق أسود رتيب يعلك فيه ذكرياته، وحاوي إذ يكرر الفعل المضارع (يعلك) في أكثر من نص فإنما هو يؤكد دلالة العذاب البطيء، ففي (علك) معنى المضغ البطيء واللزوجة والمطاطية، وإذ يعلك الإنسان زمنه الماضي فذلك يعني خواء الحاضر وفراغه وافتقاده القدرة على النهوض بأي معنى من معاني الحياة، وهكذا تصير الحياة سجناً أليماً، تصير (قطاراً) مسخ الإنسان وعطل إرادته وأوقعه في الاستلاب.

وأخيراً.. هل استطاع بؤس الزمن الموضوعي الذي بقي العدو اللدود لحاوي المبدع عبر نصوصه كلها أن يبتلع زمنه الإبداعي..؟!

إن رحيل حاوي بذلك الاختيار الصعب بعيداً عن تباين التفسير والتأويل، وبقاء شعره متألقاً يؤكد انتصار زمنية الفن الأصيل دوماً ولو أن الإنسان . الشاعر خليل حاوي استطاع أن يواصل بإرادة الإبداع وعبقريته لاستمر متحدياً وباذخاً بتلك الطاقة المقتدرة، لكن ما قاله النقاد والباحثون في تعليل انتحاره ربما يصدق فيه شيء ما إذا ... الحقيقة، في حين يبقى إبداعه ... ى المواجد والمكابدات الإنسانية ... ها الدؤوب عن الجذور الأصيلة ... ، والبراءة الضائعة وسط فوضى

- وقف الإنسان أمام تدفق الزمن متوجساً طافحاً بالحيرة، أنكره مرة وحاول تفسيره مرات.

❐

...وف وفن الموسيقى، جوليوس ...: فؤاد زكريا: 34-35، الهيئة المصريه العامة للكتاب، القاهرة، 1974،

ودراسات فلسفية بإشراف د. إبراهيم مدكور: 296-297، دار الثقافة، القاهرة، 1976. والزمن في الأدب، هانزميرهوف، ت: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، 30، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، د. ت.
(2)الزمن والرواية، أ. أ. مندولاو، ت: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997: 22.16، 76.
(3) ينظر: التطور في شعر خليل حاوي من نهر الرماد إلى الناي والريح، عفاف بيضون، ديوان خليل حاوي: 377.
(5) ينظر: فلسفة الوعي بالزمن وأثرها في العمل الأدبي، لوديزمير، ت: محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1982/2، 39.
(6) المصدر نفسه.
(7) ديوان خليل حاوي: 134.
(8) ينظر: محمود درويش ومواقيت القصيدة، عبد الله السمطي، مجلة القاهرة، 1995/151: 81.
(9) ينظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المستاوي: 75، منشورات، اتحاد والكتاب العرب، ط1، دمشق، 1994.
(10) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع: 59. 60، مكتبة المنار، ط1، الأردن، 1985.
(11)ينظر:الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ت وتقديم: سعيد الغانمي: 72، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1999.
(12) ديوان خليل حاوي: 313.
(13) ينظر: خليل حاوي يتكلم: الشعر والنقد والحضارة، مجلة الآداب، 1992:33/6.
(14) ينظر: البعد المسيحي في شعر خليل حاوي، د. أنطون غوش، مجلة الآداب، 92/6: 71.70.
(15) (16) ينظر: محمود درويش ومواقيت القصيدة، مصدر سابق: 78.
(17) الديوان: 244،
(18) (19) ينظر: البعد المسيحي في شعر خليل حاوي، مصدر سابق:66.
(20) الرعد الجريح، خليل حاوي: 11 دار العودة، بيروت، 1979.
(21) الديوان:244.
(22) ينظر: الرحلة الثامنة للسندباد، دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، د. علي عشري زايد: 105، دار ثابت، القاهرة، 1984.
(23) (24) (25) (26) الديوان: 269، 101، 197، 208.

❑❑❑

سيف الرحبي يفتح لنا (مقبرة السلالة):

مكابدة وحشة الوجود
حتمية العدم، في بناء شعري فريد

أحمد يوسف داود

1–تقديم لعله لا مسوّغ له

عام 1981 أصدر الشاعر العربي العماني المدهش سيف الرحبي مجموعتيه الأوليين في دمشق: (نورسة الجنون) و(الجبل الأخضر)، وكان يومئذ في الخامسة والعشرين وكنتُ في السادسة والثلاثين.. وكان الشعر يومئذ بالنسبة لنا –وآمل ألا يزال بالنسبة لكثيرين ممن يستحقون صفة "شاعر"– إحدى القضايا الكبرى التي ينبغي ألا تقارب إلا بتقديس وإيمان، وعلى قاعدة من الذكاء الكبير اللماح.. والانفعال القوي بمجريات حركة الحياة.. وقلق البحث الأصيل عن معنى الوجود الإنساني وغايته في المجتمع والطبيعة والكون.. وامتلاك الموهبة المقتدرة.. والأدوات اللغوية المتميزة.. وتقنيات الأداء المتفوق.. فالشعر تعبير عن روح العالم الذي يكاد النزوع الاستهلاكي المريض يقضي على روحه في ظل النمط الحضاري العبثي القائم.

–سيف الرحبي هو واحد من أوائل قلّة عرب، أظهروا خلال ربع قرن مضى أنهم قد امتلكوا بجدارة تلك "الجذوة الإلهية"، التي من دونها لن يستطيع الكائن البشري أن يبدع "نار الشعر المقدسة".

وبكل ثقة يمكن التوكيد على أن سيف الرحبي هو واحد من أوائل قلة عرب أظهروا خلال ربع قرن مضى أنهم قد امتلكوا بجدارة تلك (الجذوة الإلهية) التي من دونها لن يستطيع الكائن البشري أن يبدع (نار الشعر المقدسة)، أو أن يكون (شاعراً)، بكلّ ما تحمله هذه الكلمة من معنى، وما توحي به من ثقلِ حضور في الكشف عن حقيقة الوجود ومعناه، ومن متعة الاحتراق الجميل الجليل في إطار عملية ذلك الكشف المتواتر: خطوةً بعد أخرى.

ولقد كان سيف الرحبي (عابر قاراتٍ!) وبلدان، ولا يزال، سواءٌ على المستوى الشخصي أم الثقافي أم على المستوى الإبداعي. لقد درس في القاهرة، وأقام مدداً متفاوتة في عدد من البلدان العربية والأوربية، وهو لا يزال –منذ أن عاد إلى عمان– يتنقل زائراً، من حين إلى آخر، بين بلده وبين هذا البلد العربي أو الأجنبي.. أو ذاك، لأسبابه الخاصة المختلفة. ولقد عرفته في يومٍ ما من أيامِ أحد عامي 1980 أو 1981 في دمشق –ربما في إحدى السهرات ببيت صديقنا الشاعر بندر عبد الحميد على الأرجح.. وربما مكان آخر بمناسبة أخرى– وأعتقد أننا صرنا صديقين حقاً، وكنت معجباً بما سمعتُهُ من قصائده الأولى أو بما قرأته، لا أتذكّر بالضبط، غير أنه أهداني

(نورسةَ الجنون) حين التقينا مصادفة عند أحد مواقف الباصات في قلب دمشق، ولا أزال أذكر جيداً ملامحه السمراء الوسيمة وضحكته الطلقة المحببة وهو يعاتبني على لم نلتقِ منذ مدة، ثم يخبرني أنه قد يسافر قريباً جداً إلى باريس.. وسافر فعلاً قبل أن يهديني (الجبل الأخضر) الذي كان عليّ أن أسطو على نسخة منه من بندر عبد الحميد، ثم لم نلتقِ بعد ذلك!

غير أننا تراسلنا مرتين أو ثلاثاً بعد عودته إلى عمان، ووصلني منه مجموعتان له هما: (منازل الخطوة الأولى) و(مقبرة السلالة) الصادرة هذا العام /2003/ والتي قراءتها هي موضوع هذه المقالة. أما بعض أعماله الأخرى فقد قرأتها، استعارةً، من أكثر من صديق.

وإذا كانت مختارات من أعماله الأدبية قد ترجمت إلى عديد من اللغات العالمية: الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والهولندية، وسواها.. فلا شك لديَّ في أن هذا الصديق الذي لا يمكن أن ينسى، والذي كان قلق الإبداع يحركه بقدر ما يحركه النهم إلى المعرفة، قد تلقى الكثير من ثقافات البلدان التي عاش فيها أو قرأ من نتاجات مبدعيها.. وتمثل ما تلقى وما قرأ. ويظهر هذا التمثل في مواضع كثيرة من أعماله، وذلك في الوقت الذي تظهر فيه هذه الأعمال مرتبطة (بالمحلية) أعمق ارتباط كيما ترتقي إلى العالمية بمنتهى السهولة واليسر.. ذلك أن (الذات المبدعة) هنا تنتقي -في مجادلتها للحياة والوجود- ما هو دالٌّ على المشترك الإنسان من بين (المفردات) التي يشكل تركيبها المضّطرد حقيقة تجربة هذه الذات في نطاق المحيط الذي ليس إلا إحدى صيغ الوجود، وصورته الجزئية المنفتحة إجمالاً على كليته. وسنرى هذا بوضوح كافٍ عند قراءتنا اللاحقة لـ(مقبرة السلالة).

-تلقى الكثير من ثقافات البلدان التي عاشت فيها، أو قرأ من نتاجات مبدعيها، وتمثل ما تلقى وما قرأ، ويظهر هذا التمثل في مواضع كثيرة من أعماله.

لكننا، قبل البدء بهذه القراءة، سنورد ثبتاً بأهم أعمال سيف الرحبي مرتبة حسب تواريخ صدورها خلال الأعوام الاثنين والعشرين الماضية.. وهذه الأعمال هي:

1-نورسة الجنون، والجبل الأخضر-مجموعتان شعريتان- دمشق /1981/.
2-أجراس القطيعة -مجموعة شعرية- باريس /1984/.
3-رأس المسافر-مجموعة شعرية- الدار البيضاء /1986/.
4-مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور -مجموعة شعرية- عمان /1988/.
5-ذاكرة الشتات -مجموعة مقالات- /1991/.
6-منازل الخطوة الأولى (سيرة المكان والطفولة) -نثر وشعر- القاهرة /1993/.
7-رجل من الربع الخالي -مجموعة شعرية- بيروت /1994/.
8-جبال -مجموعة شعرية- بيروت /1996/.
9-معجم الجحيم -مختارات شعرية- القاهرة /1996/.
10-يدٌ في آخر العالم -مجموعة شعرية- دمشق /1998/.
11-حوار الأمكنة والوجود -مجموعة مقالات- عمان /مسقط/1999/.
12-الجندي الذي رأى الطائر في نومه -مجموعة شعرية- كولونيا /بيروت / 2000/.
13-قوس قزح الصحراء -تأملات في الجفاف واللاجدوى-ألمانيا، وبيروت /2002/.
14-مقبرة السلالة-مجموعة شعرية- كولونيا /ألمانيا/ /2003/.

ويعمل سيف الرحبي الآن رئيساً لتحرير مجلة (نزوى) الفصلية العُمانية، ويكتب في عدد من الصحف والدوريات العربية، لكن الشعر يظل هاجسه الرئيس، وميدان إبداعه المفضل والأرقى.

2–هيكلية مقبرة السلالة:

تنقسم هذه المجموعة شكلياً إلى ثلاثة أقسام رئيسة يختمها سيف الرحبي بقصيدتين مستقلتين مضافتين.

ويحمل القسم الأول العنوانَ الذي أعطاه للمجموعة: مقبرة السلالة (محاولة أولى)، أما القسم الثاني فيحمل عنواناً طويلاً نسبياً هو: "الحِصان المربوط على نخلة بأطراف البلدة"، بينما حمل القسم الثالث عنواناً أكثر طولاً هو: "الديكة وحدها تحاول إنقاذ المشهد، وتعيد مياهاً بعيدة في الذاكرة".. وأخيراً تأتي القصيدتان المضافتان تحت عنواني: "الشاعر" و"مساء جنائزي".

والقسم الأول هو محاولة في رثاء السلالة البشرية، ولكن.. انطلاقاًُ من حدث استثنائي بالنسبة للشاعر هو موت أمه، حيث ينفتح السؤال حول المفارقة –أو المفارقات– الكبرى في عملية الوجود كلها حيث تؤول المصائر كلها إلى الموت، لغز الألغاز.. ومحور السؤال الرئيس الذي تتناسل منه التساؤلات الفرعية التي تكاد لا تحصر ولا تحصى في أطر مشاهد الحياة الكلية وانحدار عناصرها إلى ذلك المصير الملغز القاتم.

وإذا كان سيف الرحبي يبدأ هذا القسم بنص نثري سردي/ ذاتي وعام في الوقت ذاته، ومحوراه: الأم والمقبرة/ فإنه سيكرر ذلك مراتٍ أربعاً، بتنوّع في الطول، كما في زاوية رؤيةِ المسرود عنه، لكن القارئ لن يحسَّ تقريباً بهذه الانتقالات بين النثر والشعر، بل إنه سيراها كضرورات فنية ومضمونية تقتضيها طبيعة النص وحدته الإجمالية.

غير أن سيف لن يفعل ذلك في القسم الثاني الذي يقدم فيه ثلاثين (لوحة شعرية) –إن جازت التسمية، تلخصها عناوينها.. وما تحويه هذه اللوحات يكاد لا يزيد عن نوع من الطواف الذاتي المعتمد على ملاحظات حول مختلف عناصر الوجود المتنوعة –بما فيها التذكرات والتمثلات والتأملات– حول الموضوع الأساسي الذي حُفِر عميقاً، وبأسى شفيف مدهش، في القسم الأول.

أما القسم الثالث فقد افتتحه الشاعر بجملة ملاحظات متباينة الطول، وتعمد أن يجعلها ما بين الشعر والنثر، وتناول فيها مسائل ومشاغل يمكن القول إنها تلامس إلى حد بعيد علاقة الكائن الإنساني، وبعض من الكائنات، بالزمن وبما تفرضه دورته من انتهاء إلى الموت.. إضافة إلى مقاربة لبعض صيغ هذا الموت المحتوم. وكذلك فعل في ختام هذا القسم ذاته. وبين الافتتاح والختام المذكورين، أضاف عشرين (لوحة شعرية) أخرى، تنهج نهج الثلاثين التي تألف منها القسم الثاني، وتعمق أهدافها، وتزيد في التنوع الذي تطرقت إليه.. وتزيد –بالتالي– في الكشف عن الاتساع والعمق في معاناة (الذات الشاعرة) للمفارقة الإشكالية المأساوية: مفارقة ما بين الحياة والموت من تشابك وتواشج صميميين لا فكاك للمخلوق من أسارهما، أينما وُجد ومهما فعل!

وبعد هذه الأقسام الثلاثة تأتي القصيدتان القصيرتان المضافتان لتختما هذه المرثية الفريدة بقسوتها الجليلة والمؤثرة بقدر ما فيها من (حقيقية) ومن إثارةِ جمال شعريٍّ يفيض بالعذوبة المريرة.

إن قصيدة (الشاعر) –وربما عنى سيف الرحبي "ذاته" بصورة مباشرة، أو إحدى صيغ تجليات هذه الذات في مرآة معاناتها أو مرآة ما فرضت عليها التجربة الحيوية والفنية أن تكونه.. بهذا العنوان –إنما هي تلخيص إجمالي لرؤية المصائر في الوجود الكلي انطلاقاً من علاقة الذات الشاعرة بالتأمل في ما هو محليّ. وهي –أي هذه القصيدة– تؤهل لقفلة الختام الأخير في القصيدة الأخيرة: "مساء جنائزي"، والعنوان بكل من كلمتيه الاثنتين يشي بما يؤكّد (العامّ) في التأسيس البدئي الذي حواه القسم الأول والذي تمّ [illegible]ة لها صفة (الخاص) بالنسبة [illegible] يمكن اعتبار هاتين القصيدتين

–القسم الأول هو محاولة في رثاء السلالة البشرية، ولكن انطلاقاً من حدث استثنائي بالنسبة للشاعر، هو موت أمه.

نوعاً من (الجواب) على (القرار) كما يقال عن الموسيقى، وبذلك يتكامل البناء الهارموني لهذا الديوان الثريّ ثراء مدهشاً وفريداً بجلال جمالياته المأساوية التي لا يمكن لأي قارئ إلا أن يثق بأن كل ما فيه يخصه شخصياً، جملة وتفصيلاً.

3-لغة الشعر في (مقبرة السلالة):

حين نقول كلمتي (لغة الشعر) هنا، أو في أي مقام للنقد أو المراجعة النقدية، فإننا نعني جملة متكاملة من الأمور ذات الصلة بالقصيدة، أو أي شكل آخر من أشكال الأداء الشعري المكتوب.. وفي مقدمتها:

- قاموس مفردات الشاعر، وأسلوب صياغاته التعبيرية الشعرية.
- الصورة الشعرية، وتركيب سلاسل الصور، ومدى اتساقها عبر تلك الصياغات وصولاً إلى الدلالة العليا للنص، أو بالأحرى: إلى مركب الدلالات المحمول فيه.
- الرموز والبنيات الترميزية +الإيحاءات الثقافية والسيكولوجية المستمدة من الثقافة الخاصة لمجتمع الشاعر، أو مما يقع في دائرة (المشترك) الثقافي الإنساني العام.. ضمن الأمرين السابقين.
- الجماليات المتشكلة من ذلك كله في النص الواحد، أو العمل الشعري الكامل، بيانية كانت تلك الجماليات أم غير بيانية.. مع ملاحظة وجوب أن تظهر الجمالياتُ البيانيةُ نظيرتَها غير البيانية لا أن تكون كأنما هي مستهدفة بذاتها ولذاتها.
- تقصّي المستوى الذي يبيحه البناء النصي من كيفيات التلقي لدى الشريحة الأوسع من قراء النص أو العمل المتكامل.. وبالمناسبة، هذه مسألة لا نرى أن نقدنا الشائع يوليها عنايته إلا في القليل النادر إلى درجة أنه يكاد يكون منعدماً في ذلك النقد.
- الوظيفة الأعلى المحمولة في النص أو العمل.. وبتعبير آخر: طبيعة التجربة وخلاصة الرؤيا لدى الشاعر كما تدل عليها محمولات نصه أو عمله. وهذه سنفرد لها فقرة مستقلة تلي مباشرة ما نحن في صدده الآن.

-يسبغ الشاعر -خلال الصياغة- ما تجيش به روحه من انفعالات على العناصر والمفردات، فإذا بها تصطخب بالحياة، كي تحمل محصلات رؤياه رؤيته لذاته في الوجود، والوجود ومعناه.

ومن المفيد أن نشير هنا إلى ما نراه من فرق بين (الدلالة العليا) وبين (الوظيفة الأعلى) للنص أو العمل الشعري، فالدلالة تشير إلى طبيعة وقفة الذات الشاعرة مع نفسها خلال التجربة المعيشة ومستوى (الجدار القائم بذاته/ مقفراً وصلباً/ كأنما استعار روح الجبل المجاور/ اللوحة في وسَطِهِ لا تقول إلا حيرتها، أمام غزارة هذا الفراغ/ الجدار بمزاجه الدموي لا تغيره الألوان/ ولا تلك البنفسجات المفكرة في الأصيص، والكؤوس المرتبة بنظافة على الرفوف/ الجدار المحروس بعناية الوحشة/!!).

أما النص الذي من الفصل الثالث فيحمل عنوان "الفيلسوف":

(على سرير احتضاره/ ينام الفيلسوف، مصغياً إلى الموسيقى والشعر/ من نافذته المعتمة، يتأمل الشجرة المورقة، التي كانت في غمرة الربيع./ يرسل نظرات متعبة حزينة/ كأنها التحية الأخيرة، لسر الكون المستعصي على التفسير).

ويلاحظ القارئ بسهولة ويسر أن هذه النصوص، التي تمّ اختيارها بعشوائية متعمَّدة، تقدّم نماذج غير عادية للصياغة التعبيرية الشعرية، على المستوى الاستعمالي اللغوي المحض.. وتؤكد صحة ما كنا قد أثبتناه قبلاً لأسلوب سيف الرحبي من ميزات، لا يعمد هو – غير تحقيقها– إلى إدهاشنا بها أو إلى صدم ذائقتنا البيانية بتصنيعها، بل هو يسجل فيض بوحِهِ حسبما سبق وقلنا، فإذا به يقود تلك الذائقة إلى مستويات عليا جديدة، تشع فيها الروح الحداثية بقوة: من داخل البيان التراثي الرفيع ومن حوله وفيه، وإذا بنا نشعر بنشوة الفرادة في إطار

التطوير الواسع للجماليات التعبيرية التي تحتفي بها أصلاً تلك الذائقة، من خلال مثل هذا الأداء الذي يرى أي قارئ أنه يقدم (السهل الممتنع) في أحد أرقى أشكاله المعاصرة، وأعلى ذراه الحديثة.

ولعله سيكون أمراً مسيئاً أن نعمد إلى تشريح هذه النصوص أو سواها، لأن التشريح من أجل أن نؤكد صوابية ما ذهبنا إليه سيقتل روح النص. غير أننا من جهة أخرى سنشير إلى اعتماد سيف في صياغة لغة هذه المجموعة على كمّ كبير جداً من عناصر الحياة اليومية ومفردات الموجودات.. وعلى تذكّرات ما يناسب (موضوعه) هنا منها ومن تمثلات العلاقة بها سواء عبر التجربة أم عبر القراءة أو السماع، أي عبر تحصيل الثقافة. وسيف –خلال الصياغة– يسبغ ماتجيش به روحه من انفعالات على تلك العناصر والمفردات فإذا بها تصطخب بالحياة كي تحمل محصلات رؤياه ورؤيته لذاته في الوجود، وللوجود ومعناه، بتواتر لانتقال التركيبي: من الجزئي إلى الكلي دون صخب أو تفلسف أو تصنّع أو ادعاء.

وربما قدمت بعض الملاحظات المنهجية، ذات السمات التطبيقية، على أساليب التصوير الفني ومحولاته الترميزية والدلالية، في النصوص المقبوسة أعلاه أو في بعضٍ سواها، إضاءة كافية هنا لإيضاح حقيقيّة ما ذهبنا إليه بخصوص أساليبه في الصياغة اللغوية الشعرية وميزاتها وتميزها.

وإذا أعدنا النظر بسرعة ف وجدنا الصور التالية مع رمو الأسطورية، تتمازج بما هو واق (الذاتي) جداً، والذي يلخص كلية الحتمية:

1–التوحد. 2–الجلوس في مع ما لكل من البحر ومواجهته رمزي وترميزي. 3–المياه مواد ليست أمواجاً!/ وهي تحف

–الشاعر يعيد حقيقة الوجود إلى نصابها، بلمسات تصويرية تعبيرية دالة، بمنتهى البساطة الفنية شعرياً، وبإيجازها التلقائي المحكم، وكثافة عمقها الثري المشع.

بالسديم. 4–السديم يقود المخيلة إلى زمن (طفولة العالم الأولى)../ ولنلاحظ أيضاً: ثقل الانتقال التعبيري مع ثقل الصورة رغم شدة ارتقاء الشعرية في التعبير عن هذه الوقفة، أما الوظيفة فهي نوع من تصنيف الدلالةِ وأهميتها في (الخارج): الحياة الاجتماعية، الحياة الإنسانية، حركية الوجود وهدفيتها ومعناها.. إلى آخره مما يقارب ذلك أو يشاكله.

***

إذا اعتبرنا الأمور سابقة الذكر نوعاً من (الدليل المنهجي) لقراءة "مقبرة السلالة" فإن أول ما يمكننا توكيده هو الاتساع الكبير غير العادي في قاموس مفردات سيف الرحبي. وبالطبع نستطيع أن نقوم ببعض العمليات الإحصائية التي تثبت ذلك، لكن هذا لن يكون شيئاً ذا جدوى ما لم نتبصر في أساليب الصياغة التعبيرية الشعرية التي يضع فيها سيف هذه المفردات ليكوّن منها تلك الفرادة المتميزة في نصوص هذا العمل، وهي تتوالى ممسكاً واحدها بالآخر في نسيج بنياني محكم، يقود الخاص فيه إلى العام، والذاتي إلى الموضوعي، والشخصي إلى الوجودي الكلي..

حيث التعابير تبدو بالغة البساطة، لكنها البساطة الحافلة بالشفافية والعمق وقرب المأخذ وبعد المرمى وقوة التأثير، حتى لكأن سيف لا يكتب شعراً بل هو يبوح بآلام روحه وأوجاعها فيفيض الفن الشعري فيضاً يجتذب الموجودات الـ الذات المفجوعة المفجوعة بقدر ما يدفع تلك ة تلك الموجودات والتماهي معها لمختلفة، فيجمع التعبير الشعري ضات من جهة وبين الجزئيات هة أخرى جمعاً يحيل الكلام يشبه الموسيقى الصرف ذات الهامسة بأسى يثير في القارئ والفاتن رغم كل ما يحمله من معضلة الوجود الكبرى: الموت

–التعابير تبدو بالغة البساطة، لكنها البساطة الحافلة بالشفافية والعمق وقرب المأخذ، وبعد المرمى، وقوة التأثير.

الذي يفترس فرح الحياة. لنقرأ هذين المقطعين من القسم الأول مثلاً: إنه يقول في ص12-13:

(أجلس في مواجهة البحر/ وحيداً، تحفّني مواكب المياه بالسديم/ يومَ كان العالم في طفولته الأولى/ لا يعرف سكين الجزار/ ولا انشطار الذرة/ ولا يعرف الطبقات../ يوم كان حلماً في ذاكرة الغيب/ وقدماً من غير سقفٍ ولا أزمنة/ أجلس على الرمل المصبوغ بدم السلالات/ تلك التي مرت من هنا، على السفن الشراعية المثلثة/ أرقب البواخر العملاقة ترمي فُضُلاتها على المياه العربية/ أرقب النجم المرتجف، تحت القمر الطالع بحشوده الضوئية. /الأبدية ترعى ظباءها في السديم../ الأبدية النازفة تحت شرفة القرصان/.. ثغاء ماعز في الطريق/ ديكة تطير بأجنحتها في الأحلام/ الليل ينزل بثقله على المكان /يحمل النعش والنجوم/ وبيديّ هاتين حملته إلى بيته الأخير). ثم ما يلبث أن يكمل بعد مقطع واحد:

(البحر أكثر وحشة هذا المساء/ النوارس انطفأت في الهواء المحتقن كنذير قيامة/ الجمال على موعد مع مغيبه /الجمال الأكثر عزلة من متاهة/ من نعشٍ نحمله على رؤوسنا/ على قلوب تكابر مصارعها/ في ليل القرية القاسي/ بين الأطواد الهاذية بالنيازك..).

ولنضف إلى هذين المقطعين نصاً قصيراً من القسم الثاني، وآخر من القسم الثالث، فربما كان في ذلك -ولو أطلنا قليلاً في الاستشهاد- مزيد من الأدلة على ما ذهبنا إليه، يقول النص من القسم الثاني، وهو يحمل عنوان "اللوحة": بساطتها /5-ثلاث صور مأساوية ومركبة عن واقع العالم الآن، والمتناقض مع ما علينا تخمينه من نقاء تلك (الطفولة الأولى). 6-العودة القوية الموجزة والبسيطة المدهشة إلى وصفِهِ بصورتين كلتاهما مركبة -7-العودة إلى الذات الشاعرة تقرأ الماضي، والواقع والكون والأبدية وحيوانات البيئة.. في مجموع صغير من الصور المركبة/ البسيطة، ذات الإيحاء القوي بكوارث علاقة الإنسان بذاته وبمحيطه وبالوجود. 8-اختتام المقطع بثلاث صور يتراكب فيها التخييلي الكوني/ المعاين والمؤسطر في الوقت ذاته/ مع ما هو ذاتي محض، ليعطي التركيب التصويري الجزئي هذا -والمتناغم ببنائية أخاذة مع ما سبقه -تلك الدلالة التراجيدية الوجودية الكونية الشاملة والمفجعة لما هو ذاتي محتوم، وإنما جرى التآلف معه إلى حد تناسيه رغم فاجعيته التي تقص بها كل ثانية من زمان حياة السلالة المحدودة، رغم ما تخمنه من استمرارية تلك الحياة في توالي أعمال الأفراد المتحدرين من هذه السلالة!.. إن سيف الرحبي -هكذا- يعيد حقيقة الوجود إلى نصابها، بلمسات تصويرية تعبيرية دالة، بمنتهى (البساطة) الغنية شعرياً، وبإيجازها التلقائي المحكم وكثافة عمقها الثري المشع كالماس النقي الصقيل.. وذلك هو التميز الرفيع الذي سبق أن أشرنا إليه، أو إنه بعضه على الأقل، إن جاز لنا التبعيض في ما هو متكامل!

وبوصول سيف إلى المحصلة السابقة، نجده يقرر في بداية المقطع التالي ما يشير إلى أنه لا يبقى للكائن بعد إدراكه العميق لتراجيديا وجوده غير الوحشة، الوحشة بمعناها الوجودي الشامل، في هذا العالم الذي ليس إلا (مقبرة السلالة). لكن سيف لا يقول هذا بصورة مباشرة بل هو يقول عن البحر الذي (يجلس وحيداً في مواجهته) إنه موحش، أو بالأحرى (أكثر وحشة..) وتلك الصورة الفريدة للنوارس، والصور الأخرى (للجمال) الذي هو على موعد مع مغيبه.. تزيد إلى درجة كبيرة جداً في الغنى الذي سبق أن بيّناه في النص الأول: تصويرياً وتعبيرياً ودلالياً، ونلاحظ هنا بوضوح أكبر كيف ينعكس ما في الذات من أحاسيس على عناصر الوجود فيعطيها تلك الحياة العامرة بالأسى الشفيف، فيتماهى ذلك الوجود فيها أو إنها تتماهى فيه.

ولا يخرج نص (اللوحة) عن ذلك كله، بل إننا لنرى فيه زيادة كبرى في إثراء ما الأسلوب سيف من ميزات. وكمثال على جدِة الصورة وطزاجتها وحداثتها، لنتأمل فقط: (اللوحة التي لا تقول إلا حيرتها... وأما غزارة الفراغ!.. والجدار بمزاجه الدموي.. الجدار المحروس بعناية الوحشة) إنها صور غير مسبوقة في حدود ما أعلم، وهي نموذج للارتقاء إلى إحدى أعلى الذرا في الفن التصويري/ التعبيري الشعري العربي الحديث. على أن قيمتها الحقيقية تظهر كاملة في التناغم البنائي الداخلي الرفيع لهذا النص، وفي التناغم العام له ضمن مجموع النصوص في (مقبرة السلالة).

وفي نص (الفيلسوف) الذي يصوره سيف (على سرير احتضاره) تبدو الصور البسيطة، الفنية المكثفة في قِلتها الرحبة، وسيلة لقول (النهائي) في عملية البحث الإنساني الوجودي ذي الطبيعة التراجيدية المفجعة، إنه (سر الكون المستعصي على التفسير) بعبارة سيف ذاتها!

ولو حاولنا قراءة النصوص جميعاً –سواء بهذه الطريقة المختزلة، أم بط التوسع الأقصى– فإننا سنـ باستمرار على ذاته بين نص وظيفته المعمارية الفنية والمضـ (الكل الشعري) المدهش، مقبـ (التنوع) الثر يمضي بنا إلى (بأشكال وصيغ الفن الشعري الـ هذا الوجود ذي السر (المستعصـ

> ***–لعل سيف الرحبي قد أثار فينا قوة الشعور بما نحاول نسيانه "الموت"، رغم مكابدتنا دائماً لوحشة الحياة.***

وكل ذلك ينبع بالطبع من الشاعر لأوضاع الدنيا منذ كاز ولا أزمنة) حتى هذه اللحظة. إنـ (الشاعر): (سماء وأرض من الضحايا تضطربان تحت أنامله/.. أكانت الحرب قد بدأت في رأسه/ وامتدت إلى هشيم العالم) ولأنه (يجلس.. في ركن المقهى) فهو (يحدق في فنجان القهوة بتلالـه الداكنة: /أحلام ذئابٍ تندفع نحو طرائدها المترفة/ وعول تعشق ضوء القمر...) إلى آخر قائمة ما يراه عبر تأمله في ذاك الفنجان.. وأخيراً: (يرمق طرف فنجانه/ يرى المصائر تتداعى كسفن تقترب من جبلها المغناطيسي/ ينظر إلى الفنجان الذي اختفى/ وربما استحال إلى جملة شعرية، تجدّف في ليل النسيان)!! وإذاً: (كل شيء باطل وقبض الريح) كما قيل قبلاً منذ آلاف الأعوام. وهكذا فإن الختام هو تماماً كالبداية: (مساء جنائزي) وما بينهما تنويع على ما فيها وتوكيد عليه. وفي المساء الجنائزي ليست العناصر والمخلوقات وحدها هي الداخلة دوماً في (غابة صياح وعويل) بل إن:

(الفضاء بكامله يتمدد كجنازة تسحبها الجبال) أما مشيعوها فهم "مخلوقات المصادفة" البائسة و(وحده الموج أطلق المساء سراحه/ مزمجراً في الكهوف الغائرة/ كنيران مضطرمة).

إنها سطوة العدم المستمرة في الهياج، مُحرقة مُغرقة، وبهذا تكتمل الرؤيا في (مقبرة السلالة)، وبها وبكتابتها يُتمُّ سيف الرحبي نعمة إنجاز عمل شُعريَّ حديث قد لا نجد له شبيهاً ولا نظيراً فـ[illegible] أنجزته (قصيدة النثر) خلال [illegible]!.

> ***–الذات الشاعرة تقف شاهدةً على الحياة التي لا هم للكائن الإنساني فيها إلا إنجاز الموت باعتباره الهدف الحتمي لحركتها الكلية، بقدر ما هو السبب الكامن في جوهرها.***

***

من التفصيلات التي يمكن –أو اخل سياقات الأبنية النصية التي ـبرة السلالة)، لإبراز عناصر صياغة تلك الأبنية –وقد ألمحنا العناصر في ما سبق تقديمه.. ـعة الرموز الأساسية (أو الكبرى) ـوز التفريعية وكيفيات إنشاء الحاملة للإشعاع الدلالي المحدد ظيفة النصية الأعلى..

أمداء استفادة سيف الرحبي من عناصر ثقافة البيئة المحلية، والتراث، وعناصر

الثقافات الأجنبية، وكيفيات تمثلها وإعادة إنتاجها شعرياً في هذا العمل الكبير: (مقبرة السلالة).. ثم لإيضاح ما في هذا كله من إثارة إيحاءات سيكولوجية وانفعالية ومعرفية لدى القارئ، وبالتالي: لتقصي ما هو محتمل من كيفيات التلقي.. إلى آخر ما سبق لنا تحديده من أمور منهجية –أو شبه منهجية– في مستهل هذه الفقرة: (3–لغة الشعر..) من هذه المقالة.

والواقع أن القيام بهذا سيرهق هذه المراجعة النقدية، وربما يصيبها بالترهل كمقالة. غير أن بعضاً من أهم ما يمكن قوله بإيجاز وتكثيف هو أن سيف الرحبي يصوغ جماليات نصية في (مقبرة السلالة) ربما كان أكثرها غير مسبوق إليه، والنصوص التي عالجناها تؤكد ذلك. وتلك الجماليات تنفرش على طيفٍ واسعٍ من بنيات لغوية /تصويرية/ ترميزية مليئة:

1–بمجموعة من الرموز الأساسية الكبرى: بحر–أرض–سماء–قمر–صحراء.. إلى آخر القائمة التي نجدها محددة في علم النفس اليونغي /نسبة إلى كارل يونغ/.
2–منظومات من الرموز التفريعية، العامة والشخصية، ذات الصلة بتمثلات الشاعر لتجربته في البيئة وفي الثقافة: تراثية عربية أم أجنبية واسعة ومتنوعة، وذلك كلُّهُ مترابط تصويرياً، وعبر أشكال كبيرة من أساليب الصياغة، بالمركب الرمزي التناقضي الأكبر: (الحياة/ الموت).
3–مخزون كبير من (النُّسجُ الحكائية) الموروثة والمتداولة شفوياً، والتي تحولت –بدورها– إلى حامل متعالٍ للتجربة الجمعية، يعاد توظيفه هنا –أو توظيف موجزات أهم عناصر المشيرة إليه –لإعطاء مستويات دلالية متصاعدة نحو المستوى الدلالي الأعلى للجموع النصي هنا.
4–يقود سيف الرحبي ذلك كله –وبأسلوبه في الصياغة والبناء المتكامل –عبر مسارات سردية من نوع خاص جداً يليق فقط بالشعر العظيم. وسمة السردية عند سيف ليست تلك السردية الملحمية المعقلنة والمصنعة طبقاً لوظيفة ذات أبعاد أيديولوجية، عرفت حركة الحداثة الشعرية العربية أشكالاً عدة منها خلال النصف الأخير من القرن الماضي، بل هي تنشئ الملحمية داخل التلقائية الغنائية النابعة من انفعال نفسي عارم يحركه الشعور بفداحة المصير الإنساني، وفداحة مصير الوجود كله.. وسردية سيف في (مقبرة السلالة) توسع قوس أطياف جماليات الشعر فيها توسيعاً كبيراً جداً، وتجعل امتدادها كبيراً جداً أيضاً.

وعند بؤرة المواجهة التراجيدية بين الذات من جهة، والموت الموحي بالعدم الوجودي من جهة أخرى، تتجمع تلك الأطياف لتظهر الوظيفة الأعلى في هذا العمل الفريد، (مقبرة السلالة): وظيفة إنشاء فلسفة ملخصها أن الموت هو محرّك الحياة، وأن كلاهما من طبيعة الآخر!.. إن سديم (طفولة العالم.. حيث لا سقف ولا أزمنة) هو ذاته (الفراغ الفاغر شدقيه كهاوية في مضيق) حيث (يتحول الفضاء المحتدم بالهوامّ والأسلاف غابةً من صياح وعويل) حسب ما في مطلع "مساء جنائزي"/ آخر نصّ في "مقبرة السلالة" وما بينهما تقف الذات الشاعرة –أو هي تروح وتجيء!– شاهدة على الحياة التي لا هم للكائن الإنساني فيها إلا إنجاز الموت باعتباره: الهدف الحتمي لحركتها الكلية، بقدر ما هو السبب الكامن في جوهرها، والمحرض لتلك الحركة التي هي صيغة التجليات المتنوعة له وللحياة في وقتٍ واحد.

4–كلمة ختامية

بعدما تقدم كله، لماذا استطاع سيف الرحبي أن ينجز هذا البناء الشعري الباذخ، كما نراه في السياق الذي عرضنا لما استطعنا عرضه من أهم ميزاته؟! وبتعبير آخر: ما هو العنصر الجوهري

المحرك لهذا الإنجاز، والذي تتجلى فرادة الموهبة عند سيف في استخدامه استخداماً غير مسبوق؟! إن ما لا يمكننا إحصاؤه وحصره من الشعراء الذين فجعوا بموت أمهاتهم، فرثوهن بأساليب وصيغ كثيرة جداً، وهم لا يقلون موهبة وجودة أداء عن سيف، إن لم نقل إنّ الكثيرين منهم يفوقونه فيهما. لكن الواقع هو أن (الأم) عند سيف في (مقبرة السلالة) سرعان ما تتحول من "جسد ابنتها" المحمولة في نعش يحمله على كتفيه، ويواريه –بيديه– في مستقره الأخير، إلى كون (الأم) رمزاً كونياً أعلى.. والتحول يتم بصورة تصاعدية ومفتوحه، ومن دون أن نلمس جملة واحدة في المجموعة تدل على أن سيف كان يتقصّد ذلك، وهو تحت وطأة الصدمة وحزنها وألمها فى واقعة الموت المعاينة، أو حتى إنه كار
التحول أو التحويل وهو ينجز هذ
بتفرد لتراجيديا الوجود حسبما سبز

– تشير الدلالة إلى طبيعة وقفة الذات الشاعرة مع نفسها من خلال التجربة المعيشة..

إننـي أعتقد أن الأم، كرمـ
الأساسي الذي ترتكز عليه
الكبرى، حيث على هذا –
خلاصات التجربة الجمعية
الإنساني على الكوكب، ومن ه
الجمعي) هذا، وفق مصطلـ
اليونغي، تنشأ وتتولد العناصر ا
إنساني رفيع مهما كان نوعه، لـ
عبر المرور بمنطقة اللاشعور الـ... ثم إلى منطقة الوعي الذي كان قد تحرض أصلاً بمعطى ما، أو بجملة من المعطيات، في العالم الخارجي فأثار –عبر العمليات المعقدة لعمل الدماغ الإنساني، والتي ستظل مجهولة دائماً على ما يبدو تحريضات عميقة انفعالية ارتدت في صيغة إنجاز إبداعي يقوم الوعي بغربلة قواعده الأخيرة وإعطائها سماتها النهائية المتوجهة إلى متلقٍّ مفترض تخاطبه الذات انطلاقاً من (المشترك الإنساني) المتكثف في رموز اللاشعور الجمعي، والمنفرش على مساحات من تجربتها الشعورية واللاشعورية في مجموع تركيبي من البنيات التصويرية/ اللغوية الترميزية، لتقول في النهاية جانباً من مكابداتها وتمثلاتها المستحضرة في لحظات كتابة النصّ.

وهنا تتمّ آلية تلقٍّ يشتغل فيها النّص كوسيط بين ذات مبدعة، تجادل ذاتها والعالم عبر تلك البنيات، في لحظة ووضع استثنائيين، وبين ذاتٍ أخرى تستقبل إرسال تلك الذات المبدعة عبر الآلية سابقة الذكر، والتي هي بدورها تركيبية وتعتمد على قابليات وتأسيسات وتفريعات ترميزية وثقافية مختلفة لدى الذات الأخرى المتلقية... وهو ما لا مجال للتفصيل فيه هنا الآن.

والأم، باعتبارها الرمز المحوري الأكبر في منظومة الرموز الكبرى، ليس فقط أقوى وأهم ما سبق أن سميناه (المشترك الإنساني)، بل هو رمز ينطوي على ثنائيات رمزية كبرى وتفريعية متناقضة وتكاد تكون غير متناهية. وأساساً: تقع فيها رموزه الحياة/ الموت، البقاء/ العدم" بطريقة فريدة وبالغة التعقيد والقوة في التركيب إلى حد أنها تشكل جوهر التفكير والسلوك الإنسانيين، والمحدِّد الأول لمساراتهما وغاياتهما، ومن يشاء التأكد من هذا فليراجع أي كتاب في علم النفس التحليلي مما يتناول الرموز الكبرى وعمليات الترميز في الشخصية الإنسانية.

والمهم هنا أن سيف الرحبي قد حقق ما حقق في (مقبرة السلالة): بالانطلاق من التعبير عن مكابداته في فراق الأم المعاينة إلى التجليات الرمزية المفتوحة/ سابقة الذكر للأم، وللوجود الإنساني في (الطبيعة/ الأم) و(الكون/ الأم)، و(الحاضر/ الـ"نحن" المندرج في الأم)، و(التاريخ/ الأم).. فأنجز (رؤياه) المدهشة بالاستعمال اللغوي/ الترميزي، القائم على ثقافة شخصية فسيحة وعميقة، وعلى موهبة فذّة، وعلى شعور طافح المرارة من وحشة الوجود، حيث الموت –

وهو أحد رموز الأنثى الأم- يتجادل مع تجليات هذا الوجود، وصيغه، وتفصيلات أحوال كائناته، ليجعل العدم يلغي تلك التجليات والصيغ.. ويحيل مصائر الكائنات إلى العدم! الكامن أصلاً في صلب عملية الوجود، وما الزمن -في تدفقه المستمر- إلا وسيلة تحقق العدم عبر حركة الكائنات الراسمة لأحوالها المتجددة المتغيرة.

ولعل سيف الرحبي قد أثار فينا قوة الشعور بما نحاول نسيانه: (الموت)، رغم مكابداتنا دائماً لوحشة الحياة، فاهتزت في أرواحنا -كمتلقين- تلك الطمأنة الذاتية القائمة على التجاهل لنتيجة حركة الزمن، والتي بها -أي بتلك الطمأنة الذاتية- نواجه الوحشة ونحن نصر على أن نواجه بها ما وراء الوحشة التي تمزق أرواحنا من أسباب وما بعدها من غايات، حيث (انعدام الجدوى) هو (سيف ديموقليس) المُشْرَعُ دائماً علينا رغم خفائه.

ولقد كان الزمن -بالمعنى السابق- حاضراً بقوة في نصوص (مقبرة السلالة). وربما لهذا تعمّد (سيف/ الشاعر) فنياً أن يبدأ بـ(.. السديم/ يوم كان العالم في طفولته الأولى/.. حلماً في ذاكرة الغيب/ وقِدَماً من غير سقف ولا أزمنة) وأن يختم بـ(الفراغ الفاغر شدقيه كهاوية في مضيق/..) حيث (الفضاء بكامله يتمدد كجنازة)، أو إنه (غابة صياح وعويل)، وحيث ذاته الشاعرة التي عادت تلخص رؤياها عبر خطوط فنجان قهوة (الشاعر) ترى الفنجان وقد (اختفى/ وربما استحال إلى جملة شعرية تجدّف في ليل النسيان)!%

❑❑❑

ظاهرة الإلغاز في
نماذج من الشعر العربي الحديث في الجزيرة(*)

خالد محمد(**)

تنطلق هذه الدراسة من مبدأ ينفي وجود نظرية مركزية في نقد الشعر، ويعتد بالشعر بوصفه بنية لغوية ذات أبعاد دلالية ومعرفية وجمالية، بعيداً عن الأحكام الاعتباطية والمعايير الخلقية والعرفية، بهدف بلوغ القيم التي تتحدد بموجبها شعرية النص من خلال البحث، في تضاعيفه، عن مؤشرات تعلل توظيف علامة لغوية دون أخرى، واستخدام صوغ لغوي دون سواه، كما أن هذا المبدأ لا يتنكر لحقيقة أن الحداثة الشعرية فتحت آفاقاً جمالية ومعرفية جديدة، وأنتجت خطاباً شعرياً متميزاً، وأنه في دراسة نصوص شعرية حديثة، لا يعول على معايير النقد القديم البلاغية أو الشكلية كالموسيقا والوزن والقافية، وهذا أيضاً لا يعني نسفاً أو نفياً للقيمة التاريخية والمعرفية للخطابين النقدي والشعري القديمين، ولا يعني أيضاً اتهامهما بالعجز والقصور أو التخلف وعدم الوعي، لأن ذينك الخطابين كانا حديثين ومعاصرين وتطوريين بحسب الحاجة وبحسب المرحلة التي عاصراها، كما أن خطاب اليوم، رغم نعته بالحداثة والتطورية، سيكون في المستقبل قديماً.

-تنطلق هذه الدراسة من مبدأ ينفي وجود نظرية مركزية في نقد الشعر، ويعتد بالشعر بوصفه بنية لغوية ذات أبعاد دلالية ومعرفية وجمالية.

وقد أكدت الدراسات النقدية الحديثة على استهداء اللسانيات في العملية النقدية التي تهتم بوحدات النص الدّالة وعلاقاتها، وتهتم بالقارئ بوصفه "شريكاً" في النص، ورأى معظم تلك الدراسات أن أيَّاً من مستويات اللغة ينبغي ألا يكون مهمشاً بهدف بلوغ الجمالي في النص الشعري من خلال اللغوي، حيث تدرك الوظيفة الجمالية من خلال الوظيفة اللغوية التي تعكسها علامات النص ووحداته وعلاقاته وإحالاته. ومن هنا تبدأ الدراسة بمعاينة الإلغاز بوصفه ظاهرة من خلال الإشارة إلى اعتماد بعض من شعراء الحداثة أسلوب الإغراق في تعمية الكلام، والميل به عن وجهه بهدف كتمان المعنى والإمعان في الغموض، دون توفير القرائن الكفيلة بإزالة اللبس للكشف عن المكنون الشعري والدلالي، ومن ثم تعرف الأبعاد الجمالية والثقافية للنص.

رأى الدكتور عبد الرحمن القعود أن مصطلح (الغموض) لا يناسب هذا الضرب من التوغل في التعمية والانغلاق، فاستبدل به مصطلح (الإبهام) وأفرد لذلك كتاباً سماه: (الإبهام في شعر الحداثة) وذكر في مقدمته أن "الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقاً، ولأن كلمة الإبهام، وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى وتعبر عنه، فضلت استعمال (الإبهام) في العنوان بدلاً من

(الغموض)"(1).

ولأن الإلغاز أصبح أمراً قارّاً، وظاهرة "يشكو" منها القراء على مختلف مستوياتهم، فقد كان مناسباً أن يكون (الإلغاز) عنوان هذه الدراسة بدلاً من (الغموض) و(الإبهام)، لما في كلمة (الإلغاز) من معنى الغموض الذي يدل على الخفاء، ومعنى الإبهام الذي يدل على الخفاء والإشكال والإغلاق والالتباس، إضافة إلى ما في الإلغاز من معاني التعمية والتعقيد والفوضى التي تتوارى أو يتم تبريرها تحت اسم الغموض أحياناً والإبهام أحياناً، وهو ليس هذا ولا ذاك، ولعل التوغل في الإلغاز هو الذي دفع (محمود درويش) إلى إعلان ضيقه بالشعر وازدرائه ومقته وعدم فهمه، بسبب التجريبية التي تمتاز بانعدام الضوابط والمعايير وهي تجريبية اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعراً على الشعر(2).

معاينة ظاهرة الإلغاز:

يمكن تعريف الخطاب الشعري بأنه متتالية كلامية مؤلفة من جمل وعبارات تقوم على شبكة من علاقات تشتمل على دلالات تحيل إليها العلامات اللغوية المستعملة والإيحاءات التي تولدها أو تمتلكها تلك العلامات وعلاقاتها. ويشترط في الخطاب الشعري، بوصفه بنية لغوية، أن يكون قابلاً للتحليل، حيث تستنبط منه القوانين التي تمنحه خصوصية، كما يشترط فيه ألا يكون عديم المعنى، لأنه –بانعدام المعنى– يفقد قيمته الوظيفية ويخسر تلك الخصوصية.

-يشترط في الخطاب الشعري، بوصفه بنية لغوية، أن يكون قابلاً للتحليل، حيث تستنبط منه القوانين التي تمنحه الخصوصية، كما يشترط فيه ألا يكون عديم المعنى، لكي لا يفقد قيمته الوظيفية، ويخسر خصوصيته.

ولعل انطواء الخطاب على المعنى يفترض قارئاً يعيد إنتاج المعنى، لكن السمة المميزة لخطاب الإلغاز أنه ينتج حراً، ويخالف سلامة النظام اللغوي، حيث فهم من قانون تحطيم القواعد والمعايير إلغاء خاصة النظام اللغوي، دون أن تتم مراعاة أن اللغة لا تكون قابلة للفهم إلا بهذه الخاصة، ووفق قوانين يمكن استقاؤها من النص نفسه، ما دام النص الشعري قادراً على الإحالة إلى ذاته أولاً. فالخطاب الشعري ليس لفظاً أجوف، إنما هو رسالة لغوية تحمل معاني ودلالات قابلة للانتقال من حالة الوجود بالكُمون في النص إلى حالة التفعيل وإنتاج المعنى عند القارئ، وإذا كانت اعتباطية العلامة اللغوية بالمفهوم السوسيري تعني انعدام أية علاقة طبيعية بين الدالّ (الصورة الصوتية) وبين المدلول (الصورة الذهنية) فإن العلامة اللغوية في الخطاب الشعري ليست اعتباطية في وجودها النصي السياقي، بل هي معللة ما دام الخطاب الشعري بنية منتظمة وفق قوانين لغوية تنزاح عن القوانين المألوفة بضروب من الغموض وامتناع المعاني وخرق نواميس المعايير أو الانحراف عنها لأداء وظائف دلالية وفنية وجمالية أشد تأثيراً في القارئ وأعظم قدرة على نقل التجربة الإنسانية إلى تجربة لغوية هي "الشعر". والشعر، على ضوء الإلغاز، بنية لغوية موغلة في الإبهام، محكمة الإغلاق، عديمة التجانس.

وإذا كانت الرسالة اللغوية تشترط قناة تنتقل من خلالها العلامات إلى القارئ، وفق قواعد مَنوطة بضرورة تحقيق إبلاغ من خلال الرسالة اللغوية، فإنها بذلك تشترط القارئ بوصفه طرفاً فاعلاً في المرسلة الشعرية التي يمثلها المرسِل والمرسل إليه والرسالة، قادراً على تعرف المعاني وبلوغ القوانين التي تجعل من تلك الرسالة نصاً شعرياً. ومن مسلمات التواصل أن تكون الرسالة اللغوية قابلة للفهم والانفتاح على الآخر، وأن يحيل النص الشعري إلى عناصر وعوالم خارجية أو داخلية تعين القارئ على معاينة الرسالة واستنطاقها لتبوح بما تشتمل عليه من معان ودلالات وجماليات. ولولا تلك الشفرة التي تكفل الإبلاغ فإن النص الشعري يتحول إلى متتالية

صوتية عديمة الفائدة، لا توصل معنى.

إن وظيفة اللغة في النص الشعري لا تقتصر على الإخبار فحسب، بل إنها تقوم بنقل المعرفة، وإثارة الذائقة الجمالية، وخلق المتعة، لذلك لا يمكن التقليل من قيمة القارئ ودوره في منح النص قيمة من خلال إعادة إنتاجه بالقراءة، أما إذا كان النص عصياً على الفهم في مختلف مستويات القراءة فإن القارئ، في أي مستوى كان، لا يستطيع فك مغاليقه وتعرف دلالاته، ولا يستطيع إدراك جمالياته. فاللغة بوصفها وسيلة تواصل، والنص –بوصفه كائناً لغوياً– ليس إلا لغة، أو نظاماً من العلامات اللغوية، يقوم على جملة من العلاقات على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي، وهي علاقات تتأثر فيها وحدات أي من هذه المستويات بوحدات المستويات الأخرى، وعلى ضوء ذلك فالنص الشعري نظام معرفي يعكسه نظام لساني(3)، لأن أداته التعبيرية هي اللغة، وهذا يعني أنه مطَالب بأن يحقق التواصل، وينقل المعرفة ويخلق المتعة من خلال الانفتاح على القارئ.

والحداثة الشعرية بحث عن إيحاءات جديدة بطرائق جديدة تَزج اللغةَ في أطر غير مألوفة وتبعثها من جديد، وليست الحداثة الشعرية تحليقاً في فضاءات خاوية تؤدي إلى خلق قطيعة بين القارئ والنص، حيث لا يطالَب القارئ بأن يكترث لنص يزيد تعقيدات حياته وذهنه صعوبة، وغوصاً في مجاهيل "التغميض"(4). ولعل تجريد الشعر من وظيفته التواصلية والجمالية هو الذي أدى إلى تلك القطيعة التي لم يشعر بها القارئ فحسب، بل شعر بها قسم كبير من الشعراء والنقاد الذين عبروا عن استيائهم من هذه الظاهرة التي جعلتهم ينفرون من الشعر الملغز، ويعبرون عن سخطهم وشكواهم منه، واستيائهم من وعورة مسالكه. فالشعر نظام لغوي متميز عن نظام اللغة اليومية المألوفة، ولا يقصد بذلك تهميش المعنى أو نفيه أو إعدامه، لأن سوء تطبيق قانون هدم اللغة أدى إلى فوضى تجلت في إعادة بناء اللغة بناء غير قابل للفهم، أو البقاء بين أنقاض لغة مهدومة غير قابلة للقراءة والمتعة.

سعى أنصار هذه الظاهرة إلى الانعتاق من سلطة العقل والمعايير، لكنهم باتوا أسرى التكلف المتعمد واصطناع عوالم ينفر منها القراء ويستسلم لتعجيزها وغرابتها النقاد. فالشاعر –عادة– يتقصد انتقاء مفرداته، بل هو الذي يحددها ويختارها بحرية مشروطة بنظام يؤدي وظيفة إعلامية تقيم مع المتلقي تواصلاً، لكن حرية الانتقاء صارت تعني –في نصوص الإلغاز– الفوضى وانعدام المعايير في ظل غياب قانون شعري يحد من الفوضى التي اجتاحت الشعر حتى حولته إلى عبث لغوي، فالقانون الشعري جدير بأن يوظف اللغة توظيفاً سليماً في إطار علاقات بنيوية تخضع لنظام سليم، إذ لم يفهم أن القانون ليس نقضاً للحرية أو نفياً لممارستها، كما لم يفهم أن الشعر يقوم بإجراءات منظمة لمواجهة أو ترجمة حالة الفوضى التي يعيشها الإنسان في داخله أو في حياته وواقعه، مثَّل الشعر في ذلك كمثَّل مسرح العبث أو اللامعقول الذي نعت بذلك لا لأن أدواته التعبيرية كانت عشوائية غير مدروسة، وإنما لأنه نقل حالة العبث وحافظ على مقوماته الفنية والجمالية والمعرفية.

فرضية الاحتمال الدلالي:

تترصد هذه الفرضية أوجه الدلالة داخل شبكة العلاقات في السياق اللغوي والثقافي لبلوغ الخصائص المميزة للخطاب الشعري، وتعرف النسق الثقافي والمعرفي للنص. وهي تهتم بما يثمره التركيب من معنى، بالاعتماد على المعاني الفردية وعلاقاتها، حيث تتخذ الكلمات قيمتها المعنوية ضمن السياق الذي ترد فيه، وفي إطار

–ليست الحداثة الشعرية تحليقاً في فضاءات خاوية تؤدي إلى خلق قطيعة بين القارئ والنص، حيث لا يطالب القارئ بأن يكترث لنص يزيد تعقيدات حياته وذهنه صعوبة.

تلك العلاقات بين مجموع العناصر اللغوية، وإذ صار تهميش أو إعدام المعنى ركيزة أساسية في نصوص الإلغاز، فإن الدالَّ نفسه فقدَ قيمته، لأنه لا بد أن يقترن بمدلول يستدعيه ومفاهيم يحيل إليها. وحتى يتسنى للقارئ أن يعيد إنتاج النص بحثاً عن قوانينه اللغوية والشعرية، لا بد من تعرف بعض الدلالات من خلال النسق اللغوي الذي يفترض أن يؤدي وظيفة دلالية تحقق التواصل ومن ثم تكشف عن الجمالية والشعرية.

إن تجرد لغة النص الشعري من وظيفتي التواصل والجمالية يجعل منه كائناً لغوياً مبهماً، مغلقاً، وضوضائياً، بل ليست هذه اللغة –في الإلغاز– تمثيلاً لرؤيا الشاعر وتعمقه المعرفي بقدر ما هي تجسيد لتعمد اصطناع التعجيز والصعوبة في الكلام. فالشعر في جوهره لا يقوم على عنصر بعينه وإنما يستجمع جملة من العلاقات، كما أنه ليس قربة تملأ أصواتاً ومفرداتٍ وعبارات متناثرةً غيرَ مترابطة، وإنما هو حامل قرائن تؤكد على أنه لا يمكن أن يكون في النص الشعري ما هو غير معلل. وبذلك تعجز فرضية الاحتمال الدلالي عن تعرف الدلالات أو توقعها واحتمالها ما دامت العلامات اللغوية المستخدمة عصية على الفهم وغير معللة، وما دامت العلاقات اللغوية لا تدل على تماسك بنيوي للنص الشعري الذي تنتقل فيه العلامة اللغوية من الاعتباط إلى التعليل لتسفر عن إحالات تناسب السياق، ودلالات تكتنزها العلامات اللغوية، حيث تكون العلامة اللغوية هي هِي، وتكون في الوقت نفسه هي شيئاً آخر غيرَها، وقد اكتسبت قيمة بالإحالة إليه، كما اكتسبت العلامة قيمة إحالية ذات بعد جمالي فني(5) ومعرفي.

–إن تجرد لغة النص الشعري من وظيفتي التواصل والجمالية يجعل منه كائناً لغوياً مبهماً، مغلقاً وضوضائياً.

لعبة العلامات اللغوية:

مهما كان الخطاب الشعري خرقاً للقانون اللغوي، أو لعباً بالعلامات اللغوية، فإن الذي يهم القارئ هو توفر القيم المعنوية والدلالية التي تعكس البعد الجمالي لهذا الخطاب الذي تحول – في نصوص الإلغاز– إلى عبث وفوضى تذرعت بدعوى اللعب أو دعوى تقويض النظام اللغوي المألوف وخرقه ودعوى الحرية التي أخطأت المسعى فأساءت استخدام قوانين الحداثة الشعرية التي يعد الانزياح واحداً من أهمها، حيث لم يكن ذلك الخرق –في نصوص الإلغاز– سوى سوء استخدام للانزياح الذي يعرف بأنه "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية وصياغة وتركيباً"(6) أو أنه خرق لم تعهده الذائقة الأدبية السائدة، أو أنه "تمرد على ما أصبح مطرداً في الأدب".

وباصطناع الانزياح المتعمد وتصنعه تعجز نصوص الإلغاز عن الكشف عن أي بعد معرفي ذي قيمة، لأنها بذلك تثبط القراءة، وتتوارى وراء ذريعة جموح الخيال، وغزارة المعرفة، بوصفهما عاملين يؤديان إلى التعمية المطبقة التي تحول بين القارئ وبين بلوغ أبعاد النص، مما جعلها تخسر قارئها وتجعله عاجزاً عن الانسجام مع النص. بل إن اعتبار القول الشعري لعباً باللغة فهم بطريقة خاطئة حتى تحول إلى غاية نهائية وهدف أخير يطمح إليه شاعر الإلغاز الذي فهم من هدم اللغة أن تبقى لغة الشعر مجرد أنقاض لا يبعث فيها حياة جديدة بعد الهدم، أو فهم أنها مجرد علامات عديمة المعنى. فاللعب كيفما كان يتحول إلى طيش وفوضى إن لم تكن له قواعد وأصول ومعايير، وإلا فإن انعدام أصول هذا اللعب ومعاييره فسح وسيفسح المجال واسعاً أمام أي متعلم أن يهذي بما يجول في خاطره أو ما يشرف على لسانه أو ساحة شعوره وخياله ومن ثم على بياض الورقة ثم يكتفي بأن يسمي ذلك ونحوه شعراً دون أن يحق لأيٍّ أن ينتزع منه هذا الحق أو يحظّر عليه اتباع أسلوب دون غيره، ما دامت

المعايير مغيبة أو معدومة وما دام الشعر ممارسة لغوية في أنوار حرية مطلَقة، واختيار لا يكترث للقارئ ولا يهتم به.

والتحايل على المعنى أو العدول عنه ضرب من هذا اللعب، وهو أمر مستساغ في الشعر، حيث يؤتى بمعان غير منظرة، وألفاظ تستخدم بطريقة جديدة، بغية خلق حيرة وتردد لدى القارئ، وبهدف خلق جمالية من خلال إرجاء المعنى، لكن هذا التحايل تحول في بعض الأحيان إلى عبث يفشل في تحقيق المبتغى منه، وذلك في نصوص الإلغاز التي جعلت اللعب هدفاً لها بدلاً من أن يكون وسيلة لتوصيل المعنى بتأنٍّ. فاللعب –على ضوء هذه الدراسة– هو إمكان استخدام اللسان استخداماً مغايراً يتمثل فيه خرق للقانون اللغوي الذي ترتسم عليه اللغة، وخروج عليه وعدول عنه، لكن بما أن هناك قواعدَ في اللغة، لا يسعنا القول: إن كل شيء فيها مباح وجائز (7).

الإجراء التطبيقي:

في نصوص الإلغاز خرق متعدد المستويات وانزياحات غير منهجية، ولعب باللغة، وغياب للمعيار الدلالي الذي هو نهاية المطاف في سلسلة المعايير بدءاً من الأصوات وما تخلقه من ظواهر لغوية وإيقاعية، ومروراً بالبنية الصرفية والنحوية وما تخلقه من علاقات تركيبية ومعنوية. وترجمة العوالم المكنونة في اللاشعور بالطريقة التي هي عليها، وكما هي في نماذج الإجراء التطبيقي، لا تكفي لنجاح التجربة الشعرية لأن انتهاك النظام اللغوي وإعدام المعنى والعشوائية في رصف الكلمات ليس خرقاً سليماً، فالشعر "لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها"(8) على حد تعبير جان كوهين الذي أطلق اسم الانزياح على هذا الخرق "الخرق الذي تمارسه اللغة الشعرية على القانون اللغوي –المعيار"(9).

لقد حاكى عدد من الشعراء في الجزيرة السورية –في هذا المسلك– بعض الشعراء المشهورين من أمثال "محمد عفيفي مطر" و"شوقي أبو شقرا" و"أنسي الحاج" الذي أصدر في عام (1960)(10) ديواناً سماه (لن) عن دار مجلة شعر، لم يرد في الديوان كله ما يوحي بقيمة دلالية تسوغ استخدام هذا العنوان للمجموعة التي تضمنت في آخرها نصاً بعنوان "الحب والذئب/ الحب وغيري" وردت فيه كلمة (لن)، حيث جاء في المقطع الأخير منه: "يا قشة البحر الوحيدة: "كسرتك لم أكسرْكِ/ سرطاناً أحوّل أُشنة القاع إليّ، أذهب للباقي أضخَمه، أفتح رمشه على جسده، ييأس، يجنّ، ويسرع. لن./ أرخيتني أغرق/ أتعمّر على طريقتي، إرثي أبذله وأرفعه، حكمة هذياني: /لن،/ يا جدار العيون، أيها الموعود لن، يا آخر كُويّة، أنتِ هو الشلال.... على الشمس لَنْ، على صخرة اليوم الثالث، على الدم. يا زهرةِ الجِلد، ملايينَ ونحن بالعضو نسقيك، وبالعَرَق، وها تنبتين بارتياح يا مملوءة لعنة! أغنّيكِ فلأكن رنتك وحبة زيتونك يا معصرة. لن!!! اخترعنا موتنا، يُرجَع موتكَ أنت..".

فعنوان المجموعة "لن" لا يقدم أي إيحاء أو مؤشر يعين القارئ على اختراق الانغلاق المُحكم لهذه المجموعة، وهذا النص الذي وردت فيه كلمة (لن)، كما أن القارئ –مهما بذل من جهد ذهني وتأمل– لا يستطيع أن يتوصل إلى فكرة عامة أو دلالات ما، حيث لا يفهم من قوله: "يا قشة البحر الوحيدة: /كسرتك لم أكسرْكِ/ سرطاناً أُحوّل أُشنة القاع إليّ، أذهب للباقي أضخّمه، أفتح رمشه على جسده، ييأس، يجنّ، ويسرع. لن./أرخيتني أغرق/ أتعمّر على طريقتي، إرثي أبذله وأرفعه" لعل إقحام (لن) في هذه الفقرة المقتبسة، وعدم ترابط الكلمات، وانعدام الانسجام بينها، يدل على عجز في أدوات التعبير الشعري، فما العلاقة النصية والسياقية التي سوغت الجمع بين (أذهب للباقي)

–في نصوص الإلغاز خرق متعدد المستويات، وانزياحات غير منهجية، ولعب باللغة، وغياب للمعيار الدلالي الذي هو نهاية المطاف في سلسلة المعايير.

-الكلمات تستمد قيمتها الوظيفية والجمالية من المعاني التي تؤديها، ومن خلال السياق الذي ترد فيه.

وبين (أضخمه) وبين (أفتح رمشه على جسده) وبينها وبين (لن) التي انفصلت عن كل ما سبقها وما جاء بعدها، ثم من هو الباقي في قوله (أذهب للباقي؟) وما القرينة التي تدل عليه؟ فهذا ما تعتذر عنه القراءات، وتراجعت دون أن تنجح في إنتاج دلالة واحدة فقط، فكيف لها بعدُ أن تنتج أكثر من دلالة بأكثر من قراءة!

وجاء في المقطع الأول من نص "مجيء النقاب" من المجموعة نفسها: "جاءت الصورة؟ لماذا تتأخر! كلا لم تجئ. لم تجئ؟ وَغْد. الشتمُ مقفلٌ وعليّ اليباب. الضباب. الذباب. العذاب! أين؟ وراء. في الوراء. وراء الصوت. الليفة، اللب، الصلب. هل أتخلّى؟ متأخر؛ ارفع الجلسة، اؤجل. لم أكلَّف. لِمَ أنا؟ فليدفعوا. فلأطمحْ للصورة!..".

لم ينبثق عن الوحدات الداخلة في بنية كل من النصين المذكورين أي انسجام أو دلالات إيحائية أو قرائن تعين على استكشاف الخصائص التي تميز هذا الصوغ اللغوي الذي لا يختلف عن أي محاولة لشاعر يعتمد التجريب دون أن يطلع على نظريات الحداثة الشعرية وتياراتها ودون أن ينتظر نضج موهبته، ودون أن يكون متمكناً من اللغة، ما دام التماسكُ غيرَ ضروري، والخللُ سمةً جمالية، وما دامت العلاقاتُ وأدوات الربط النحوية والمعاني والدلالات عناصرَ ثانوية، بل قابلة للتهميش والإقصاء.

وبغية توثيق الأحكام، وتجنب النظرة النقدية الأحادية التي قد يشوبها خلل أو قصور، تم عرض هذين النصين -بعد إغفال اسم الشاعر- على عدد من القراء المهتمين بالشعر دراسة أو كتابة أو قراءة، ومن بينهم نفر من أنصار الحداثة الشعرية ممن لا يجهلون ظواهرها وتياراتها ونظرياتها واصطلاحاتها في الشرق والغرب، ومتخصصون في الدراسات العليا ومدرسون من حملة الإجازات الجامعية في اللغات والآداب العربية وغيرها، لكنهم لم يخرجوا من هذين النصين، بنتيجة إيجابية، بل عبر كل منهم عن رأيه بهزة رأس واضحة المغزى، تدل على عدم فهم أو استمتاع أو استفادة، حيث لا توحي العلامات اللغوية مجتمعة أو منفردة بأي بعد معرفي أو جمالي يشعر القارئ بأنه ربحه بعد قراءته.

فالكلمات تستمد قيمتها الوظيفية والجمالية من المعاني التي تؤديها ومن خلال السياق الذي ترد فيه، لكن سوء استثمار معطيات الشعور أو اللاشعور والخيال والواقع، يقف وراءه تعمد التعمية في الكلام على نحو ما ورد في نص "أنثى الهذيان"(11) لأحد الشعراء، حيث قال: "ألمّ مطر الأنثى في عشاء الحرمل وأجفف الظهيرة أفرشها مثل سجادة، أما النعناع وأشد أنثى الهذيان نحو الوقت لأنفض الخريف من الجزدان قمر يسقط في فخاخ وآخر ينهض من زهره ليستر عورة الضوء، لأكف السفر وأقترب من محاريث النكاح، تتكسر على بهجة الرماد مشاعلي، أدنو من الورقة، لنمتحن صداقتنا..؟".

إذا كانت شعرية النص تتوقف على جملة من الخصائص المتوافرة فيه، فإن هذا النص لم تتوافر فيه عناصر تستفيد منها القراءة وتستند إليها، حتى إن القارئ يتولد لديه شعور بقصور آليات قراءته، حيث لم تنم مراعاة أي معيار يعين على فهم هذا النص وتعرف دلالاته، إذ لا يفهم من النص المذكور ما يعنيه قول الشاعر: "ألم مطر الأنثى في عشاء الحرمل وأجفف الظهيرة" أو لماذا يلم المطر ولماذا هو مطر الأنثى ولماذا في عشاء الحرمل تحديداً وليس في غيره؟! ثم لماذا يجفف الظهيرة وليس غيرها؟! أو كيف يفرشها مثل سجادة؟! وبعد ذلك ما مغزى هذا كله؟! ولا يفهم سبب بتر الكلام في قوله: "أما النعناع وأشد أنثى الهذيان نحو الوقت" فما به

النعناع؟! وماذا يقصد بأنثى الهذيان؟ ولماذا أنثاه تحديداً؟ ثم كيف تُشد أنثى الهذيان نحو الوقت؟ وكيف ينفض الخريف من الجزدان؟ فليس ثمة تعليل مقنع لقوله: "لأنفض الخريف من الجزدان؟. كما أن المعاني مستغلقة، وكأن الحداثة الشعرية لهذا النص ما كان لها تكتمل إلا بتعقيد المعنى وإشعار القارئ بالعجز عن الفهم.

عنوان النص (أنثى الهذيان) لم يغيّب مغزى يحث القارئ على البحث عنه لبلوغه بعد جهد، وإنما قضى على ما انتوى الشاعر إضمارَه والإيحاءَ إليه عن بُعد، ومن مسافة افترضها الشاعر أن تكون بين القارئ وبين عنوان لم يسهم في إنتاج دلالة واحدة لعدد من القراءات، فكيف له أن يفسح المجال لإنتاج عدد غير متناه من الدلالات لقراءة مختلفة أو قراءات؟

هذا النص هو محاكاة غير موفقة لتجريب رواد الحداثة الشعرية العربية المعاصرة الذين كان في تجريبهم طموح معرفي وجمالي كما كان فيه وعي بطبيعة التجريب وأبعاده وآفاقه، حتى إن بعض شعراء الحداثة الذين أتوا بعد أدونيس شكا هذا الشاعر من تقليدهم إياه، وكأنهم عالة عليه(12)، كما أن بعضهم أصبح عبئاً على سليم بركات بتواتر وتكرار استخدام مفردات من معجمه الشعري من نحو (العويل، الغبار، الشمال، الصلصال، الريح..) دون دراية بكيفية توظيف هذه المفردات ودون تفريق بين التداخل النصي مع نصوص هذا الشاعر وبين استنساخها أو تحريفها.

وليس نص "عذراء الملذات"(13) لشاعر آخر بأقل صعوبة وتعجيزاً من النص المذكور، حيث قال الشاعر فيه: "يثير الرغام خطاها/ فتأتي/ تلوك بأدبار رخم على المصطبة/ فتضفي على المزهرية: /صنوج الرتوق/ حريز التمائم/ رسيس الدمام/ إلى غبغب الكاشفة..؟!/ لم لا تغير بأرامها/ على صبحب نيزكي/ يأد نزيف الأياتل..؟!/ عساها تحوب شطر المزار نفير التراتل..؟!/ مداها تعري/ حبير اللهاة على مرمر الذاكرة..؟!/ لعل رئال البرايا/ تغب برشق تويج المرشف؟!./ على صدرها المنتشي بالهلاهل..؟!/ كأني بها لن تهيم بوعل الدريئة/ إلى حيث يهذي عراء الشبق..؟! بغمز خليع/ تزيغ صهيل الركايا إلى قمقم الفاشية..؟!/ بما قد تهشم من صولجان الرتائم/ كسرب حداء/ تجر هريراً طريداً/ إلى قمة المذأبة..؟!/ تنوس بورك صويب العراك الوثير/ كأن رضاباً/ من الموبقات يسيل على برجها/ السندسي..؟!/ طليل مدى لونها في صليل الدمن/ يشق العويل الذي بيننا/ يستشف خواء الثمل/ بما قد تتمر في غبشة الملق المخملي..؟!/ من المغمز الهندسي.

إلى كرز المثبتة".

هذا المُنتَج الشعري يسبب قلقاً وتعباً لقارئه، ويُضِيعه في متاهات كلمات خاوية من المعاني والدلالات، في بنية سطحية تفتقر إلى ما يربط وحداتها المبعثرة، ويجمع شتاتها في هذا التشكل الفوضوي الذي يُنَفّر القارئ بدلاً من أن يجذبه ويرغّبه فيه. فلم تتوافر في نص "عذراء الملذات" عناصر متناسقة أو منسجمة، بل إنه بنية مخلخلة دلالياً، رغم الاتكاء على تفعيلة (فعولن) التي تم التشويش على رتابة إيقاعها بتأثير تلك الخلخلة التي أثرت في سلامة تلاوة الكلمات وجودة قراءتها، كما أقصت الدلالات والمعاني، وغاصت في تجريد مصطنع توضح فيه التكلف والإتيان بوحشي الكلام وغريب المفردات، حيث يحتاج القارئ لفهم كلمات هذا النص إلى معاجم مغيّرة تحتوي على شروح لكلمات لا تسعف ذهنية أفضل ناقد في تعرف معانيها، رغم الاستعانة بالمعاجم، ومن أمثلة ذلك قوله: "تلوك بأدبار رخم على المصطبة" وقوله: "صنوج الرتوق/ حريز التمائم/

-ليس الرسيس سوى تجميع لكلمات عصية على الفهم، ثقيلة

-غدا العدول عن الكلام العادي قضية خطيرة لما نتج عن ذلك من تخريب للذائقة الجمالية أو استهتار بها، وما نتج عن ذلك من إساءات جعلت من القول الشعري ضرباً من العبث والغوغاء.

رسيس الدمام/ إلى غبغب الكاشفة" وقوله: "لم لا تغير بأرامها/ على صبحب نيزكي/ يأد نزيف الأيائل" و"لعل رئال البرايا/ تغب برشق تويج المرشف". فهذا النص لا يفتقر إلى أفكار متناثرة فحسب، بل إنه يفتقر أيضاً إلى فكرة عامة توحد تشتته، ودلالات يخرج القارئ منها بمتعة ما.

غدا العدول عن الكلام العادي بهذا الشكل قضية خطيرة لما نتج عن ذلك من تخريب للذائقة الجمالية أو استهتار بها، وما نتج عن ذلك من إساءات جعلت من القول الشعري ضرباً من العبث والغوغاء، لأن هذا العدول صار يعني تجريد منظومة الصور والتراكيب والأساليب من دلالات معينة، وعزلها عن أي معنى مفترض أو محتمل، ومن أمثلة ذلك نص "الرسيس"(14) لشاعر آخر، حيث قال فيه: "سُدم من الشهوات/ تهتبل التخاريم المديدة/ كم تزوغ..!!/ آلاؤها رمحت/ تجوب مواطن/ الريحان/ لا تلوي على شدو جريح/ عبق تداول في فضاء دائري/ لا يتوق سوى التوحد في المكان/ ينهال أفياء/ يسمي أخضر الأشياء مبتهجاً/ يطيّر من تفاصيل المسافة/ وعده الكرزي/ يبدؤه اليمام../ لا ماء إلا من صليل مروره/ ما عدن إلا يوازي ظله/ أسيان يفتتح البيان/ يهز طيف جهاته بوح التراب/ هو أكثر الآتين أخيلة/ تسوس كتابه المحفوف/ بالهلع المؤبد/ لا يروم سوى موانئ لم تصلها/ -مرة- كف العباب../هي فطنة الخطأ المهادن/ لن تبعثر طحلب الألوان في أسرارها/لتبلل الشجن الفسيح/ هي فتنة المعنى/ تواظف في دفاترها على شوك السؤال/ ولا تجافي نأمة الوله الفصيح/لكي تذاب/ ---سدام تتالت/ هكذا: نهر من الأشواق يلكز صدره المنهوب/ للنجوى/ ترى هل ينهب اللغو المعنون كل آماد اليقين؟/ أي النياشين التليدة/ سوف يمخر دولة الياقات /أخيلةً/ تسلسلها تواريخ/ وأحصنة تنازل غابر الطعنات/ تهدر في محيط الزهو/ أُلْهيةً تسنّ فراسة الفتوى/ فما شأن الدماء/ تنز حتى آخر الفرسان/ قد تركوا حفيف رسومهم في صفحة المرآة/أجنحة/ لعل فضاءها افتتن الطواحين المهيبة /كي تجوب منازل الشكوى/-- --".

تقوم هندسة هذا النص على عبارات لا انسجام بينها، وليس بينها رابط أو موضوع يجمع وحداته المتناثرة، سوى تفعيلة (متفاعلن) التي لم تُجدِ نفعاً في سياق شتات من أفكار مبعثرة رصفت بالتجاور قسراً دون أن يكون بينها رابط ما أو ائتلاف يقرب بين عناصر معينة ومعان معينة أو غير معينة، حيث يعكس هذا النص بنى غير متماسكة، وإحالات اعتباطيةً لا تفسح مجالاً للفهم أو القراءة السليمة التي من شأنها أن تستجمع جوانب النص لتبلغ معانيه ودلالاته، ولا يتسنى للقارئ أن يلتمس الجوانب الجمالية في هذا النص ما دام الكلام عصياً على الفهم، ومشتملاً على عناصر تعجيزية تحول بين القارئ والنص. ولم تتوفر في هذا النص شروط كفيلة بإعادة إنتاج المعنى، كما أن المعطيات المتوفرة فيه ليست سوى حوائل تمنع إقامة قناة تواصل بين القارئ والنص.

الغموض الذي قد يعزى إليه سوء التلقي وعدم الفهم في هذا النص هو "تغميض"(15) لا يفسح مجالاً لتعرف المعاني والدلالات، لأن هذا الغموض/ التغميض تراجع في (الرسيس) ونحوه عن وظيفته الدلالية والفنية، كما أن الهدم الذي قد يحتمي به هذا النص وأمثاله ليس هو الهدمَ الذي قصده النقد الحديث، لأن "تمنعَ" المعنى الذي أنتجه الغموض/التغميض المتعمد هبط بالخطاب إلى مستوى المجانية الكلامية، وصار ضرباً من "التعالي" على المتلقي وتعجيزاً له، بل تجرد من سمة التمنع حتى صار "انغلاقاً"، إذ أن نية توفير الخصائص التي تجعل منه كائناً شعرياً خيبت

الظن، ونأت بالخطاب عن طبيعة الشعر وقوانينه، فهذا النص لم يحمل بعداً معرفياً يمكن أن يبلغه القارئ على جسر التواصل الذي يربط بينهما.

ولـيس (الرسـيس) سـوى تجميـع لكلمـات عصية على الفهم، ثقيلة على القراءة بمفهومها النقدي ومفهومها المدرسي الذي يعني الحروف وتلاوتَها، لأسباب لا تقل عما ورد في أثناء التعليق على النصوص السابقة، فعند التفرغ من قراءة (الرسيس) لا يتجرأ القارئ على إعلان فهمه أو تمتعه، لأنه إن سئل عن أي موضوع يتحدث النص، أو عن دلالةٍ ما فيه، أو في تركيب منه، أو إن سئل عن مصدر تلك المتعة وسببها، فإنه لن يقدم إجابة مفيدة، أو ربما يعتذر عن الإجابة.

وفي نص "عنزاتُ العزلة"(16) –وهو لشاعر آخر– ما يدل على ذلك أيضاً، حيث قال: "أرمم قميص النهار/بمزامير عنزات. فرح غامق مثل غريق. لا ماء يغسل المراكب من صهيل ومناديل الريح. نجمة تسقط سعالاً. صياحات تمضي على أكف الموتى. شارد بمليون كاتن، خريف.. وأمضي نحو مقاعد تتكئ مثل ... عنزات العزلة.. يقع من الضوء ... أرمي سمكة العزلة على طاولة ... يقرأ مجده الرباني مثل كل البشر ...

–خرق اللغة يعني الانتقال بها إلى مستوى أرقى، مع الاحتفاظ بشيء من المعنى للمحافظة على الجمالية.

اعتمد الشاعر لغة تختلف ... اليومي المألوف، وسعى إلى ... مغايرة لعلاقاتها، مستخدماً أسلوب ... اللغة في بنى جديدة وتراكيب ... خلق ما يمكن أن يسمى باللام... المعنى(17)، أو عدم الاكتراث ... الغاية هدماً وانزياحاً فحسب(!) ... فما الذي يفهم من قوله: "أرم... بمزامير عنزات"؟ هذا القول ... مرجِع، ولا يشتمل على قرائن تؤدي دلالة ما، وفائدة شعرية أو معنوية، كما أن العنوان لا يبوح بأية دلالة، ولم يسفر مؤشر في النص عما يزيل تعميته التي أفقدت الكلمتين –في هذا التركيب– كل قيمة يمكن أن تتخذاها في علاقة من شأنها أن تنتج دلالة. فهذا النص مجرد من الإحالات، ولم يكن تدعيمه ذاتياً أيضاً، لذلك فإن عشرات القراءات لهذا النص لن توصل إلا إلى سمات واضحة هي التجرد من الإبلاغ وانعدام الانسجام والترابط والدلالات، بدءاً من العنوان (عنزات العزلة) الذي تعذر عليه أن يَهدي القارئ إلى عوالم النص وأن يكون مفتاحاً يعينه على فك مغاليقه، وانتهاء بآخر عبارة فيه: (كائن يقرأ مجده الرباني مثل كل البشر أرتب العزلة) حيث لا يُعرف إن كانت كلمة (مثل) عنصراً في التركيب الذي سبقها أو في التركيب الذي أعقبها، ولا يُعرف أيضاً ما الذي يجمع هذا العناصر بهذا الشكل الذي لم تَجد القراءات مسوغاً له.

وجاء في نص "الثالث قبل الأخير"(18): مهزوم حد الاقتراب /في الأليم البغيض/ وما تيسر من الرذيلة حولك/ دشنك بدغدغة الهلام/ ها أنت بشرخك الخليع/ حبة من سكر عذب/ تترى في ثغر الورى/ لكنك مر/ كلما فكرت بالاشتغال/هددك الخمول/ بالأخياف/ بالولد المجروش/ في الاندلاق/ بماء البارحة/ والطراطير/ بالوبش لا يأتي إلى هنا/ بهبوب الكاشفة/ والنواقيس/. بالأجراس على هديل وطيس/بهم/ وبما لا يشتهون/ بين سطوة المغبون".

هذا الخطاب لا يحمل أي مؤشر يعكس ... رؤيا واضحة أو موحى إليها ...، لا في العنوان ولا في النص، ... هذا النص وظيفته التواصلية، ... عن تحقيق وظيفته الجمالية في ... مستخدمة وإحالاتها المعينة ... افتراض أي دلالة سيوصل إلى

–عندما يحيل الدال إلى مدلول لا علاقة له بالسياق الذي ورد فيه، أو عندما يتواتر الأمر فإن ذلك يؤدي إلى خلق فجوة بين الدال والمدلول اللذين لا يمكن الفصل بينهما.

موقف متناقض وعديم الترابط. فليس في عنوان النص ما يفسح المجال للولوج إلى أعماقه، وليس في المتن ما يؤهل القارئ لاستنباط دلالة ما أو مؤشر يعينه على التخلص من التيه الذي يوقعه فيه النص بتعقيداته. ولا يخفى أن الانهماك بالإلغاز أفقد كلمات هذا النص طاقاته الإحاليةَ والدلالية، كما أفقد العبارات طاقاتها الإيحائية والتأويليةَ التي استسلمت لبنى تمتاز بالتشتت المعنوي، والعبث الكلامي، واللغط عديم الجدوى لغوياً وشعرياً وجمالياً ومعرفياً.

ومن أمثلة ذلك أيضاً نص بعنوان "الهواء يخلع أسنانه ويصعد المحراب"(19) قال: "نوافذ تخلع أسنانها. تعلق صفارات الرعشة. ويفور من أقدام الموتى كلس أسمائهم. تحشر قارورة خوفنا في الهواء. ونمدد سفرجل الشهوة. لنخفف الندم عن المنارات. والبؤس عن الرمان. في الأفق سحاب كشرطي وآخر منطفئ كالموتى نائمون، عاطلون عابرون، أولياء، قوادون، سماسرة، تحت الدرج./صباح يضحك كالمراهقات، أضم إلى لعاب شهوتها. أرى الكواكب كالبذور تقضم أرواحنا..".

إن ممارسة خرق لغوي من هذا النوع هي ممارسة شاذة في الشعر وغيره، لأنه خرق من أجل الخرق فحسب، وليس من أجل إعادة البناء التي تعقب الهدم، كما أنه ليس من أجل إعادة إنتاج المعنى التي تعقب اكتنازه، فهذا النوع من الخرق يعتوره غموض شديد وتعقيد لم يحافظ على القيمة الفنية والجمالية للانزياح الذي يلجأ إليه الشعراء عادة بهدف خلق صور تحمل معاني جديدة ورؤيا وموقفَ الشاعر حيث لم تنبثق دلالة ما من خلال العلاقات بين الكلمات والتراكيب، أو من خلال العدول عن النظام اللغوي المتداول، كما أن هذا النص لا يخلو من بعد معرفي وفكري فحسب، بل إنه يخلو من كل بعد تأملي دال على تمكن صاحبه من أدوات الإبلاغ اللغوي والتعبيري، فضلاً عن خلوه من "اللذة" الناتجة عن انحداره من الثقافة وارتباطه "بممارسة مريحة للقراءة" على حد تعبير رولان بارت(20).

هذا الخرق لم يولد صوراً شعرية تحمل دلالات ما، وعندما يحيل الدال إلى مدلول لا علاقة له بالسياق الذي وردت فيه، أو عندما يتواتر الأمر فإن ذلك يؤدي إلى خلق فجوة بين الدال والمدلول اللذين لا يمكن الفصل بينهما، مما ينتج عنه غياب الدلالة، وانعدام التواصل وتراجع الخرق اللغوي عن وظيفته الجمالية المتوخاة منه، فتخسر العلامة اللغوية قيمتها التواصلية والجمالية معاً. والعلامة اللغوية التي لا تنتج الدلالة بالتفاعل مع القارئ تكون عقيمة، وعشوائية، والنص الذي يفتقد إلى التواصل يفتقد إلى الجمالية، وبالتالي يخسر قيمته الشعرية كما يخسر قارئه.

ولما كان الشعر يعرَّف عند بعض بأنه "اللغة في وظيفتها الجمالية"(21) فإن هذه اللغة تنطوي على ظواهر ومظاهر صوتية ودلالية، وتؤدي وظائفها بضرب من خرق قوانين اللغة العادية خرقاً يعقبه ارتقاء جديد باللغة، لكن ليست كل الخروقات اللغوية هي انزياحات ينتج عنها صوغ جميل للغة بخلق صور فنية، فهناك خروقات لغوية لا تشكل انزياحاً، كما لم تشكل انزياحاً حتى بالنسبة إلى صاحب نظرية الانزياح نفسه (جان كوهين) الذي كان يرتاب حين يواجه عبارات يصعب تأويلها لما كان يكسوها من غموض، لذلك لم يكن يطمئن إلى تنظيرات الشعراء السرياليين الذين غالباً ما كانوا يدفعون بالانزياح إلى حدود قصوى تُشرف على اللامعقول(22)، لذلك اعترف (كوهين) بأن بعض الانزياحات تكون جمالية وبعضها الآخر لا يكون كذلك(23).

خرق اللغة يعني الانتقال بها إلى مستوى أرقى مع الاحتفاظ بشيء من المعنى للمحافظة على الجمالية. لكن تواتر الانزياح وسوء توظيفه، ينعكسان بصورة سلبية على الجانب الجمالي من النص، وأي انزياح لا يكون مشحوناً بدلالة ما ولا يكون مصحوباً بقرائن فإنه يكون عديم الفائدة. وإذا كان الانزياح يخلق صوراً شعرية فإنه يغدو عديم الفائدة عندما يخلو من المعنى، ونصوص الإلغاز تظهر أنها نصوص بلا قيود، بلا معايير، بلا مفاتيح. والنماذج التي وردت تبدو أنها كتلة جامدة من مفردات عييّة، لأنها تشتمل على علامات صامتة لا تبوح لأي معنى، وإن كان لها بنى ما فإنها بنى مخلخلة لا يسعفها النظامان التركيبي أو الإيقاعي اللذان قد يتوافران فيها.

فبنية الأجزاء منفردة لا تعكس خصائص البنية الكلية لنصوص الإلغاز التي وردت نماذج منها، وخصائص البنية الكلية هي مجموع خصائص البنى الجزئية التي تدل على تماسك ووحدة أو تفكك البنية الكلية، متماسكة عندما يكون النظام سليماً على مختلف المستويات وتكون البنية مخلخلة عندما تك تربط عناصرها ووحداتها غير منسجمة. فالعلامات المستخ المذكورة متجاورة بصورة تعسفية

– ليست الدعوة إلى تجنب الإلغاز دعوة إلى الهبوط بالنص إلى مستوى الكلام العادي أو إلى مستوى السذاجة التي لا تقل إساءة عن الإلغاز.

وقد فهم من عبارة "جما من قبل بعض، الإغراق في علماً أنه قد أصبح من البديهيات ولغة الاستعمال اليومي تشـ التواصل، وأن الأولى منهما تتم عن التراتبية والمألوف، وهذه هي خاصية الجمالية في أهم تجلياتها. ولما كانت الحداثة تطورية في جوهرها فإن هذه السمة تستدعي نشدان التجدد على أساس الانفتاح على الآخر والتواصل معه والدخول في علاقات جدل ومثاقفة تكون مَجْلى ذلك التطور، لكن عندما ينعدم التواصل بانعدام المعنى أو التباسه، فإن الرسالة الشعرية لا تحقق ذلك التجدد، إذ يكتنفها العنه والضياع، وتفتقر إلى أبعاد جمالية ومعرفية ودلالات إيحائية. وإذا كانت الحداثة الشعرية كفراً بالتواصل والقارئ والإبلاغ والمعاني والفهم والانسجام والتماسك، فلماذا ولمن تكتب نصوصها؟ ولماذا تتم طباعتها وتنشر؟

ليست الدعوة إلى تجنب الإلغاز دعوة إلى الهبوط بالنص إلى مستوى الكلام العادي، أو إلى مستوى السذاجة التي لا تقل إساءة عن الإلغاز، بوصفها حالة مقابلة له، فكما أن الوضوح الزائد مثلبة من مثالب الشعر، كذلك الإلغاز ضرب من الفساد يؤدي إلى الفوضى، ولم يكن التكلف في الغموض /التغميض إلا فعلاً تخريبياً لا "فعلاً شعرياً"(24) كما يُدّعى، حتى آل، منذ بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، إلى ظاهرة عاً وحضوراً مؤثراً في المشهد حيث أساءت نصوص الإلغاز الية لجمهور الشعر تحت اسم التفجر المعرفي للشاعر وقصور بمختلف مستوياتهم عن بلوغ ما تعرفه من علوم ولغات وثقافات، هذا القصور جميعَ مستويات قد أن أعظم الشعر أكثرُه إغراقاً ي ، واعتقد أن أجملَه أشدُّه إلغازاً. ❐

– فنية الأجزاء منفردة لا تعكس خصائص البنية الكلية لنصوص الإلغاز.

المراجع:

1–*إبراهيم اليوسف: "الرسيس": اتحاد الكتاب العرب، 2000، دمشق.*

2–*د.أحلام حلوم: "النقد المعاصر وحركة الشعر الحر": مركز الإنماء الحضاري. حلب /ط1/ 2000.*

3–*أنسي الحاج: "لن": المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982.*

4-جان إيف تادييه: "النقد الأدبي في القرن العشرين": ترجمة. د.قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

5-حسن ناظم: "مفاهيم الشعرية/ دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم": المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

6-د.خالد سليكي: "عالم الفكر": مج(23)، العددان (1-2)، يوليو/ سبتمبر- أكتوبر/ديسمبر 1994. (من النقد المعياري إلى التحليل اللساني).

7-دريد يحيى الخواجة: "الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة": دار الذاكرة، حمص، ط1، 1991.

8-رولان بارت: "لذة النص": ترجمة: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.

9-عبد الرحمن القعود: "الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل": سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد (279)، مارس، 2002.

10-عبد المقصد الحسيني: "المهارش": بيروت، 1996.

11-عماد الحسن: "كما لا ينبغي أيضاً"، ط2، 2002، دار الينابيع، دمشق.

12-فاضل ثامر: "اللغة الثانية-في إشكالية المنهج والنظرية، والمصطلح النقدي العربي الحديث": المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

13-نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي: "الجسرة الثقافية": مجلة، الدوحة، قطر، العدد (13).

14-وزارة الثقافة: "المعرفة": مجلة، دمشق، العددان 300-301 /شباط-آذار/ 1987.

15-يوسف غازي: "مدخل إلى الألسنية": دمشق، ط1، 1985.

❒

الهوامش:

(*)-يقصد بها الجزيرة السورية. وهذه الدراسة هي ملخص مقتبس ومختصر من مشروع أعده الكاتب بالعنوان نفسه.

(**)-خالد محمد: إجازة في اللغة العربية، يهتم بالدراسات النقدية، له كتاب: "المجازفة في الكلام".

(1)-"الإبهام": ص(12).

(2)-"الإبهام": ص(142).

(3)-"المعرفة": العددان 300-301/ص (12).

(4)-"الغموض الشعري": ص(10).

(5)-"اللغة الثانية": ص(26-30).

(6)-"النقد المعاصر..": ص (132-133).

(7)-مدخل إلى الألسنية: ص(65).

(8)-"عالم الفكر": (1-1994/2) ص(394).

(9)-"عالم الفكر": (1-1994/2) ص(394).

(10)-صدرت الطبعة الثانية من ديوان "لن" للشاعر أنسي الحاج، عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982. وقد ورد في السطرين الأخيرين في الغلاف الأخير من الطبعة الثانية أن "هذه الطبعة الثانية هي نسخة طبق الأصل عن الطبعة الأولى، حيث حرص الشاعر على ألا يغير فيها شيئاً".

(11)-"المهارش": ص(9).

(12)-"الإبهام": ص(144).

(13)-"مجلة الجسرة": ص(100).

(14)-"الرسيس": ص (71).

(15)-"الغموض الشعري": ص(10). وانظر: "مفاهيم الشعرية": ص(120).

(16)-"المهارش": ص(27).

(17)-"النقد الأدبي": ص(167).

(18)-"كما لا ينبغي أيضاً": ص(94).

(19)-"المهارش": ص(47-49).

(20)-"لذة النص": ص(39).

(21)-"عالم الفكر": (1-1994/2) ص(386).

(22)-"عالم الفكر": (1-1994/2) ص(398).

(23)–"النقد الأدبي": ص(379).
(24)–"الغموض الشعري: ص (10).

□□□

الفَقْد ـ الانتظار
في سبيل الكشف عن محور الرؤية
قراءة في ثلاثة نماذج من الشعر العربي الحديث

د.عبد المجيد زراقط ـ لبنان

مدخل

ذو الرمَّة

أخطُّ، وأمحو الخطَّ، ثم أعيده   بكفي، والغربان حولي وُقَّع

(...)

نسيب عريضة:

كفِّنوه/ وادفنوه / أسكنوه / هوَّة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه / فهو شعبٌ ميِّتٌ ليس يفيق...

ميخائيل نعيمة:

... فهات الرَّفش واتبعني / لنحفر خندقاً آخر / نواري فيه أحياناً.

(...)

خليل حاوي:

ـ ماذا سوى كهف يجوع، فمٍ يبور/ ويدٍ مجوَّفةٍ تخطُّ/ وتمسح الخطَّ في فتور

. ليس في الأفق سوى دخنة فحمٍ/ من محيط لخليج

أدونيس:

آه، أيها الفتيل المبلَّل/ والزمن الرَّطب/ ولا جمر في الهواء.

محاولات للخطِّ لا تلبث أن تُمْحى في مناخ تشكِّله حركة وقوع الغربان في الدِّيار...، أو في أفق تسكنه دخنة فحم من محيط لخليج...، وليس مصادفة، أو تناصّاً فحسب، التقاء مناخ ذي الرمَّة وأفق خليل حاوي، فهذا المناخ/ الأفق، كما يبدو، لا يزال، في مراحل من التاريخ، هو هو منذ زمن ذي الرُّمَّة، وقد أفضى في مرحلة سُمِّيت بالنهضة إلى اليأس من إفاقة أهله الأحياء . الأموات، وفي مرحلة تالية سمِّيت بالحداثة إلى الإحساس بالعجز عن الإضاءة، وبفقد الجمر القادر على إشعال الفتيل المبلَّل في الزمن الرطب.

في هذا الفضاء الذي تشكِّله الاقتباسات آنفة الذكر، ماذا يقول الشعراء في مرحلة تالية؟

وما هو المحور المركزي في قولهم؟ وهل هو الخطُّ والمحو/ الفقد في مناخ/ أفق الغربان / الفحم، وانتظار الجمر في الزَّمن الرَّطب؟

نقارب نماذج من الشعر، ثم نجيب عن هذا السؤال.

. هل هناك أقسى من فعل يؤدي إلى مزيد من الكآبة، ولا يحدث أي أثر في قيد يكبِّل المرء في سجن موحشٍ مظلم؟

1. شوقي أبي شقرا في
"لا تأخذ تاج فتى الهيكل":

لابنة العذاب لعبُ اللغة المشغولة بعناية

اقرأ من كتاب شوقي أبي شقرا: " لا تأخذ تاج فتى الهيكل" مقطوعة عنوانها "الخسَّة". تجسِّد هذه المقطوعة تجربة عيش لون من ألوان ذوق المرارات. ويبدو أنَّ الشاعر قد تمكَّن، في هذه المقطوعة الصغيرة، من تجسيد العيش المرّ بكثير من البساطة والجدّة، في المعجم الشعريّ والصُّور؛ الأمر الذي أوصله إلى حدِّ الغرابة المدهشة.

قد تبدو هذه الغرابة للمتعجل لعباً عابثاً باللُّغة والصُّور، لكنَّ بعض التأمُّل يؤدِّي إلى إعادة النَّظر في الحكم. نقرأ المقطوعة، ونحاول بيان ما نذهب إليه، بالاستناد إلى قراءةٍ نصِّية لا نحاول تحميلها أكثر ممَّا تحتمل.

يقول الشاعر، في مقطوعة "الخسَّة":

1 . أعَضُّ خسَّة الكآبة / جنزير الكهف، معدن القداسة".

2 . "لي نمشُ الرِّحلة / غمضةُ السَّكران".

3 . والملفوفةُ عيني اليُسرى" (ص27).

قلنا: إنَّ الشَّاعر، في ما يبدو لنا، يعيش المرارة، ونضيف: إنَّه يعاني ما يدفعه إلى فعل ما يدفع عنه تلك المرارة. يتمثَّل هذا الفعل/ الدَّفع، بـ"العضّ"، وهو أبسط سلاح مقاوم، ولعلَّه سلاح العاجز يلجأ إليه عندما يفقد الأسلحة الأخرى، وقد يكون آخر سلاحٍ يلجأ إليه الإنسان الذي يرفض واقعاً يعاني صعوباته التي تكوِّن الكآبة. وفي هذا العضِّ تتجسَّد المفارقة. وذلك أن الشاعر، وهو يعضُّ راغباً في دفع مرارة يقضم الكآبة طريَّةً ناعمة، طراوة الخسَّة ونعومتها، ويرتسم هنا التضادّ بين فعل يؤدي إلى مزيد ممَّا قام إلى منعه، وبكثيرٍ من السّهولة ينزلق إلى الكهف، حيث تكون قساوة الجنزير على نقيض طراوة الخسَّة، وهنا تضادٌ آخر يوضح مفارقات هذا العالم، ولا يتمكَّن من مغادرة الكهف، فدُون ذلك جنزيرٌ لا يمكن للعضِّ أن ينال منه، وهل هناك أقسى من فعل يؤدّي إلى مزيدٍ من الكآبة، ولا يحدث أي أثر في قيد يكبِّل المرء في سجنٍ موحشٍ مظلم؟ بلى ليس أقسى من عضَّاتٍ تؤتي ما يؤلم، وتقف عاجزة إزاء ما يحيل الحياة سجناً موحشاً.

قد يكون عضُّ خسَّة الكآبة رمزاً يعادل "العسل المُحلى" الذي أشار إليه ابن المقفَّع في إحدى قصصه. وقد يكون الكهف ذلك الغار نفسه الوارد في تلك القصّة، وأيّاً يكن الأمر فإنَّ الشَّاعر يعاني وفرة الكآبة وسهولة تسرُّبها وطراوة ذلك وطلاوته، وكونه هو من يفعل ذلك، هذا من نحو أوَّل، ومن نحوٍ ثان نجده يعاني متانة قيد الوحشة والسِّجن وعجزه من النَّيل من هذا القيد. ويزيدُ هذه المعاناة مأساوية أن لا يكون لها ما يعوِّض من إنجازٍ ما، أو من قيمةٍ في عالم القيم، أو من قداسة، إذ ماذا يجدي العضُّ في الجنزير . معدن القداسة الصِّلب البارد؟ أنَّها معاناة عابثة ألمها سهل وقيدها متين ودون جدواها معدنٌ لا يفعل فيه العضُّ شيئاً. يكشف الشاعر طبيعة معاناته، كأنَّه يشير إلى ذلك "العض" ليقول: إنَّه غير كافٍ في مواجهة هذا العالم.

توصلُ هذه الحركة الأولى، من حركات المقطوعة الثلاث، إلى الحركة الثَّانية، فيكون للشاعر من رحلة المعاناة، في مظاهرها الثلاثة، آثارها السَّلبيَّة فحسب، وهو ما عبَّر عنه الشاعر بصورتين مبتكرتين مفاجئتين وتحملان من الإيحاءات ما يكوِّن الدَّلالة، يقول الشاعر: لي "نمش الرِّحلة" و"غمضة السَّكران". وهذا إن أردنا نثر ما تثيره هاتان الصورتان، أن ليس من فرح رحلة بكشفٍ، أو معرفة، أو إنجازات، وليس من نشوة سكر أيضاً، وإنَّما تشوُّه وتعب واستمرار

. إضافة إلى عنصر التصوير الطريف والمبتكر، يغتني الشكل بعنصر آخر هو المعجم اللفظي المتميز، المنتظم في عبارة بسيطة التركيب.

معاناة.

تلـي الحركـة الثَّالثـة، وتكون متوقَّعـة، ولكنَّها تأتي على شكل مشهدٍ شعريٍّ مبتكر، يتبدَّى وفير الدلالـة أمامنـا إن اسـتطعنا استحضـار بعـض مـا حُذف منه، وهو ما يشير إلى ما رسمه الشاعر.

يقـول الشـاعر، فـي حركـة مقطوعتـه الثالثـة: "والملفوفة عيني اليسرى". قد نرى أنَّ عين الشَّاعر اليمنى تبقى غارقةً في نمشها، تبقى في إغماضة السّكر، وتمتلئ اليسرى بشيء يشير إلى ما ينتظر الشـاعر مـن كآبـةٍ مجسَّمة. لا تـرى اليسـرى، مـن أشـياء هـذا العـالم، الـذي يتعامـل الشـاعر معـه بـ"العضّ"، سوى ملفوفةٍ تملأها وتتوحَّد بها، وكأنَّها غدت العين نفسـها، والملفوفـة، هنـا، قريبـة الخسَّـة المضـافة إلـى الكآبـة فـي الحركـة الأولـى. وهـذه إشارة إلى كآبةٍ أكبر وإلى عدم القدرة على العضّ، أو إلى غدوّ العالم كلِّه كآبة مجسَّمة في ما يسهل قضمه؛ الأمر الذي يعني مزيداً من متانة جنزير الوحشة والسِّجن، ومزيداً من قساوة المعدن الحائل دون الإنجاز وتحقيق شيءٍ من التعويض المتمثل بالقداسة.

. *أشياء هذا العالم لا وجود موضوعياً لها في إدراكنا، ووجودها إنما يتمثل في التصور الذي نملكه لها.*

قلنا إنَّ المقطوعة تتألف من ثلاث حركات تجسِّد حالـة وتـوحي لهـا، مستخدمة معجماً لغوياً مـأخوذاً من لغـة الحيـاة اليوميـة، وتراكيـب بسيطة وصوراً مبتكرة مفاجئة، وكثيراً من الحذف/ الغياب الـذي يحتـاج إضـافاتٍ ضـرورية، ولا يوصـل الحذف/ الغياب إلى تعقيد، وإنما إلى الحثّ على التخيُّل ومشاركة المتلقي للشاعر، هذا من دون أن ننسى التضادّ الذي أبرز مفارقات الواقع وقساوته.

يتَّبـع الشـاعر، فـي الحركـة الأولـى، أبسـط أشكال الحركة السياقية، فيعتمد على حدثٍ يتدرَّج بـه علـى نحـوٍ سـرديٍّ بسـيط، متجـاوزاً المسـتوى العـاديّ للتَّعبيـر المباشـر إلـى مسـتوى اسـتخدام الصّور المجسِّمة، باعتبار كل صورة بديلاً رمزياً يؤدّي دلالة ما، تكوِّن في مجموعها الرؤية العامَّة، ولـولا هـذه الصـور لكـان الشـكل الـذي اتبعـه أفقـر الأشكال.

إضـافة إلـى عنصـر التَّصـوير الطَّريـف والمبتكر، يغتني الشَّكل بعنصر آخر هو المعجم اللفظـي المتميِّـز، المنـتظم فـي عبـارةٍ بسـيطة التركيـب، كأنهـا الحـديث العـاديّ مركَّـزة تشـعّ بالإيحـاءات كمـا اللغـة الأدبيَّـة عنـدما ترقـى علـى لغة الاستخدام اليوميّ. وهذا المعجم الشعريّ تفرَّد بـه "أبـي شـقرا"، منذ كتاباتـه الأولـى؛ إذ إنَّـه، وكمـا لاحظ غير ناقد يقيم العبارة، فصيحة التركيب، من ألفـاظ متداولـة فـي الكـلام اليومـي، وقد اتخـذ هذا التفرُّد شكل ظـاهرةٍ أُطلـق عليهـا اسـم "لبننـة" لغـة الشِّعر.

قـد يبـدو هـذا الصَّـنيع مفاجئـاً وقريبـاً مـن اللَّعب، وإن يكن لعباً، فإنَّه لعبٌ مشغول بعنايـة، وبوعي، وليس كتابةٌ آلية لحلم يقظة، أو حلم نوم، ولـيس وليـد لا وعـي يـنفِّس المكبـوت، ومـن هنـا تنتفي عنه صفة السِّريالية التي أطلقها عليه بعض الكتَّـاب. إنَّ صـنيع أبـي شـقرا وليـد وعـي مركَّـز بحالةٍ يُراد نقلها باستخدام أدوات لغةٍ فنِّية قوامها معجم شعري وتراكيب شعريّة وصور وبنية، بدليل أنَّ هذه المقطوعة الصّغيرة التي تتكوَّن من ثلاث حركـات تعتمـد تقنيَّـة المشـاهد المتباعـدة، وتبقـى محكومـة بمحـورٍ مركزي يكتمل باكتمال الحركات ، ولا يمكن حذف عنصـرٍ منـه، من دون الإسـاءة إلى بنيته. إنَّ الحركة الثَّانية، وتتألَّف من جملتين، ترتبط عضوياً بالحركة الأولى، وإن تكن قد عدلت عن الخطوط المستقيمة التي ترصد توالي الحدث؛ إذ ترك الكاتب فجوة في الحدث كان على المتلقِّي أن يملأهـا، وعـاد إلـى نتـائج الرَّحلـة، فاسـتخدم صـيغة الإخبـار ليقيم عالمـاً موازيـاً للعـالم الأوَّل. قطـع الحـدث، وتحدَّث عـن أثره لينفذ إلـى قلـب الذَّات. وهذا يتيح لـه عدم الانزلاق علـى السَّطح، وبخاصَّـة أنَّـه ركَّـز الرُّؤيـة فـي الحركـة الثالثـة، فلـم

يبق لـه سوى ملفوفة الكآبة لتعطِّل الرؤية الكاشفة واقع الكآبة.

وهكذا يجسِّم الشَّاعر نتاج التفاعل، فيستخدم مجازاً مبتكراً يتيح لـه العبور ، والمجاز ، في أصل وضعه، عبور إلى شعريَّة اللُّغة . في ما يبدو سخرية عابثة، ولكنّه في الحقيقة لعبٌ جاد، وفي صميم المحور الأساسيّ. وهو تصوير حالة المعاناة الكئيبة التي يحياها الشَّاعر، ولا يمكن له أن يعايشها من دون لعبٍ واعٍ. ومن هنا كانت لعبته اللُّغويّة عنصراً عضوياً من عناصر البنية.

وإن كان لنا أن نقف عند تصنيف الشَّاعر في مدرسة أدبيَّة، فإنه كما يبدو ليس سريالياً، وإنّما ينتمي إلى مدرسةٍ أدبيَّة ترى، في أصل رؤيتها إلى العالم، أنَّ أشياء هذا العالم لا وجود موضوعياً لها في إدراكنا، ووجودها إنَّما يتمثَّل في التصوُّر الذي نملكه لها. وهذا التصوُّر لا يمكن نقله إلى المتلقِّي إلا باستخدام أداة فنية، هي في الشعر اللغة، بما تخلقه من إيحاءات وظلال وألوان وصور تؤدّيها أدوات النص جميعها من معجم لغويّ وبناء عبارة ومجاز ورمز وبنية تنتظم ذلك كله.

وقد نحتاج، في سبيل تعزيز ما توصَّلنا إليه، إلى إنجاز قراءة لمقطوعة أخرى. وهذا ما سوف نفعله في حدود ما تسمح به المقاربة السريعة.

يقول الشاعر في مقطوعةٍ عنوانها "الخدّ":

"**غافيةٌ ابنة العذاب/ على سياج الجوزة/ ومخدَّة الباذنجانة/**

درج الفحمة / سراج الحضن/ "خدُّ البساط" (ص83)

نرى، في هذه المقطوعة، أنَّ ابنة العذاب غافيةٌ في الثَّمر والخضرة، في عـ... القاسي المخبِّئ لبَّه من الثّمر، و... الباذل طراوته من الخضرة، يتك...

لاحظناه في مقطوعة "الخسَّة"، وفي هذا إشارة إلى طبيعة عالم الشاعر.

وتلي الحركة الثَّانية متفرِّعةًمن الأولى، ويبقى السَّواد ويعمق ليكون درج الفحمة. وفي الحركة الثَّالثة يتبدَّى لنا أنّ هذا السَّواد /درج الفحمة يلفُّ العمر في الحضن الذي يركن إليه، وفي البساط الذي يرقد عليه، كأنَّ ابنة العذاب كامنةٌ في مظاهر الخسَّة المتوحِّدة مع العين ورؤيتها، التي لمسناها في المقطوعة الأولى.

وهذه الخسَّة التي يمكن عضُّها كآبةٌ ناعمةٌ طريَّةٌ تغري بالمزيد من العضّ تمثِّل طرف ثنائية طرفها الآخر جنزير الكهف، فالكهف بما يشير إليه من تخلُّف يتمثل جنزيراً هو معدن القداسة، ويعصى على العضّ، وعلى أي فعل، فيُمنى الراحل بالإخفاق / الفقد وتعطل الرؤية، ولا يكون أمامه سوى الانتظار، وفي سياقه يتمُّ اللعب اللغوي السَّاخر الكاشف...

ومن يطَّلع على شعر أبي شقرا ويلاحظ، في قراءةٍ أولى، ما يتَّصف به من لعبٍ لغوي وسخرية عابثة، لا يمكن إلا أن يفاجأ، إن أجرى قراءة متأنِّية، بمثل هذه الرُّؤية إلى العالم التي ترى ابنة العذاب كامنةٌ في مظاهر الوجود جميعها. وهو إنَّما يشاغلها بلعبٍ لغوي عابث ساخر، ولكنَّه مشغول بعناية، وقد يكون هذا اللَّعب العابث السَّاخر أداة الشاعر في مواجهة عالمه، ولعَّله يلبِّي حاجة يعيشها.

إنَّ الشاعر استطاع أن يكتب نصّاً يوحي بتصوُّر ما للعالم وأشيائه. هو أداته في السَّيطرة على واقعه، ولو من طريق لعب لغويّ يُشغل ... ذاب النَّاعمة مثل خسَّة، فلعلَّه ... وهذه السَّيطرة هي وظيفة الأدب ... وعه.

... س الدين في "ميم يحرث في الآبار".

... على شفة الرؤيا

. استطاع الشاعر أن يكتب نصاً يوحي بتصور ما للعالم وأشيائه، هو أداته في السيطرة على واقعه، ولو من طريق لعب لغوي يشغل بعناية.

. الآبار هي أعماق الذات الإنسانية، وسعي "ميم" مناوية بين حفر في قلبها الوعر، وحراثة في نفسها العميقة المعتمة.

لمحمد علي شمس الدين مجموعة شعريَّة عنوانها: "يحرث في الآبار"، والعنوان جملة فعليّة فاعلها ضمير الغائب. نحاول، في ما يأتي، قراءة القصيدة الأولى "ميم يحرث في الآبار" بغية معرفة هوية الحراثة وطبيعة التجربة التي انبثقت منها:

1 . "ميم": تسمية شخصية، تشير إلى الشاعر الذي يبدأ اسمه بهذا الحرف، وهي، في الوقت الذي تعيّن فيه الشخصية، تجعلها عامَّة تمثل حالة، وتستحضر بدايات بعض السور القرآنية بحروف.

2 . "فلاَّح الغيب/ وساقية الأسرار": تعريف الشخصية ومجال سعيها. وإن يكن الفلاَّح هو القائم بالحراثة، فإن مجاله هو الغيب، فحراثته سعي في ما لا يعرف ليعرف، وهو يبذل ما يبذله الفلاح من جهد في الحراثة والبذر والرَّي ليجني موسم حصاد = معرفة. لكن هذا الفلاح، بوصفه "ساقية الأسرار"، هو الرَّي أيضاً، فهو يروي "أرضه"/ الغيب بالأسرار، ما يجعل الحصاد/ المعرفة كشفاً للثمرات التي يؤتيها ري الأسرار للغيب، الأمر الذي يثير أسئلة عن هذه الأرض الغريبة: ما هي؟ أين هي؟ كيف تتم حراثتها؟ ولا يخفى أن اللغة الشعرية الممثَّلة بإضافة فلاح إلى الغيب، وساقية إلى الأسرار، تجوز/ تعبر إلى الضفة الأخرى من العالم؛ حيث الأشياء الجديدة والعلاقات الجديدة والعلاقات الجديدة، ورؤيا الشاعر تنشئ ذلك ليكون معادلاً لها وناطقاً بها.

3 . "يحفر أحياناً في القلب/ ويحرث أحياناً في الآبار": تعريف السعي وتعيين حيّزه. يتحرك السعي حركتين في الزمن المتصل، الحاضر، المستمر = زمن الفعل المضارع هنا، وتتناوب هاتان الحركتان، وهذا ما يفيده تكرار أحياناً، والحركة الأولى: "يحفر..."، أي أنه يذهب عمقاً للعثور على خبئ. والحفر . "النكش" الذي يرافق الحراثة العادية إنما يختص بالأماكن الوعرة التي تعصى على سكة المحراث، وهي، هنا، القلب. والحركة الثانية" "يحرث..."، والحراثة تختص بالأرض السهلة، وهي، هنا، "الآبار". تضيف "الآبار" إلى الحراثة إشارات منها عبثية الحراثة في الماء، وبإمكان الغرق في المكان المعتم العميق.

تشكل الحركتان ثنائي ضدّية طرفها الأول حفر الوعر/ القلب للكشف عن خبئ، والوعورة، هنا، تعني صعوبة معرفة الغيب، وطرفها الثاني حراثة الأرض المطواعة: الآبار، وهي حراثة عبثية، يُخْشَى أن تُغْرِق القائم بها وتبتلعه، ما يعني أن السعي، في حركتيه شاق. وإن يكن مكان الحفر مباشراً، وهو القلب، فإن مكان الحراثة، وهو الآبار، غير مباشر، رمز يحتاج إلى تبيين دلالته.

تشير "الآبار"، بوصفها أماكن معتمة عميقة، مياهها متحركة راكدة في آن واحد، إلى داخل الذات الإنسانية، وبخاصة إن تذكرنا "جب يوسف" الذي يشير إلى نوازع الحسد والغيرة وإلغاء الآخر، وإن كان الأخ. وقد أعطت هذه النوازع الجب/ البئر، في بنيتنا الثقافية، هويته، وهنا نتذكر إشارة البدء بحرف . صوت: "ميم"، كما تبدأ بعض السور القرآنية، ومنها صورة يوسف التي تبدأ بـ"ألر...".

ونلحظ، هنا، ارتباط هذه الآبار بـ"ميم... ساقية الأسرار"، وهو الشاعر، ما يجعلنا نتذكّر قوله تعالى: ﴿... وكذلك مكّنا ليوسف في الأرض ولنعلّمه من تأويل الأحاديث...﴾ [يوسف/21]، ونسأل: هل هذه الآبار هي مكان تجمّع ماء السواقي/ الأسرار، التي علّم

الشاعر تأويلها، وفي ذلك إشارة إلى الجانب الآخر له، بوصفه فلاح الغيب؟ وهل يسعى الشاعر إلى أن يُمكَّن له ويعلم من تأويل الغيب..؟

تفيد هذه الإشارات أن الآبار هي أعماق الذات الإنسانية، وسعي "ميم" مناوبةٌ بين حفر في قلبها الوعر وحراثة في نفسها العميقة المعتمة، المتحركة، الراكدة، التي تنشقّ أثلامها وتلتئم، فلا تتكشف إلا عن زبد يطفو.

4 . "أثلام الماء على سكته /تنشق/ فيخرج منها زبد مبهم": ما يؤول إليه السعي. تنشئ حركة السعي الثانية/ يحرث حركة الآبار المتمثلة في جملة اسمية خبرها فعل مضارع. وهي تفيد حضور الأثلام الدائم على "سكته" = فلاح الغيب، وتكشفها: "تنشق" عن "زبد مبهم"، ما يحتاج إلى استئناف السعي في فعل جديد مغاير للحراثة.

5 . "يأخذ ميم الماء بكفيه/ كما يأخذ قمح الموسم/ ويحدِّق فيه/ يبصر صورته/ تتماوج بين يديه/ فيضغط حتى لا تفلت من بين أصابعه عيناه": استئناف السعي في فعل مغاير جديد تستكمل به الحراثة. ونلا
الحركة الأولى، وهي الحفر
أنها عمل مكمل للحراثة. و
سلسلة من الأفعال المضارع
الزمن الحاضر المستمر
يحدّق، يبصر، وهي أفعال
أحدها إلى الآخر، وتتقاد
الناهض إلى الإفلات، فيض
ذلك. وهذا هو الحصاد/ قم
ليعرف، ويبصر صورته، م
المتحرك/ الحصار، قمح ا
يتمسك بها لتريه ما يخبِّئ ا

. يروي الشاعر هذا الجزء من سيرته الذاتية، ولا يكتفي بالحدث، وإنما ينشئ بنية سردية ينميها الحوار والسرد إلى مواقع مشعّة بإضاءات الأمس.

وهنا نتوقّع قولاً/ خطاباً يعلن ما تكشفه المرآة.

6 . "هذا الماء/ جميل/ وعميق/ وأنا فيه/ كنرجسة في النار". تتوقف حركة السعي. يتنحّى الراوي الذي كان يؤدي قصّة سعي "ميم"، يحضر ميم متحدِّثاً، يحصل تحول من السرد إلى الخطاب، فيقول ميم بضمير المتكلم "أنا" ويعلن ما رآه. يصف الماء، ويحدد موقعه فيه: "نرجسةٌ في النار". الماء الجميل العميق نار، وفلاح الغيب، ساقية الأسرار، ميم الباحث... نرجسة فيه، عين رائية، كاشفة، تحترق، وهي ترى وتكشف، فماذا تكشف وما هي حالتها؟

7 . "ميم، الآن، ينام على شفة الرؤية/ لا يهبط نحو البئر/ ولا يصعد نحو الأمطار". يعود الراوي إلى السرد بضمير الغائب. و"الآن" تعني زمن احتراق الكاشف. و"شفة الرؤيا" مصطلح عرفاني يفيد حالة الوصول إلى الكشف وقد صار ميم إليها، وهو يستريح / ينام، لا يهبط... ولا يصعد... في حالة بوح تؤت[ى] المعرفة فيها كأنها حلم، أو إشراق.

. يبقى الشاعر آخر الحرس، يتمشى في هواجسه، ويطل، كشرفة بيت، على ما يريد.

هذه القصيدة تمثل افتتاحية
ـة، فهل تعني أن الشاعر يسعى
الموقع/ الحالة؟ وأن هذه القصيدة
ـول إليها، أو تجربة السعي الآيل
جميع قصائد المجموعة هي هذا
ـق به تلك التجربة؟ وأيّاً تكن
ـ يفيد أن القائم بالسّعي: ميم في
شفة الرؤيا...

. محمود درويش في
تَرَكْتَ الحصان وحيداً"

ـة الرؤيا في انتظار الطالع من

تتضمَّن هذه المجموعة الشعرية استهلالاً

عنوانه: "أرى شبحي قادماً من بعيد"، وست فصول= مجموعات قصائد هي على التّوالي: أيقونات من بلّور المكان، فضاء هابيل، فوضى على باب القيامة، غرفة للكلام مع النَّفس، مطرٌ فوق برج الكنيسة وأغلقوا المشهد.

يبدأ الشاعر القصيدة . الاستهلال بقوله: "أطلُّ، كشرفةِ البيت، على ما أريد..."، تتكرَّر هذه العبارة، فتكون بداية القصيدة، ونهاية مقطعها الأوَّل، وبداية مقطعها الثالث، ونهاية مقطعها الرَّابع، وبداية مقطعها الخامس والأخير... حيث نقرأ: "أطلُّ، كشرفةٍ بيتٍ، على ما أريد /أطلُّ على شبحي/ قادماً / من/ بعيد...".

ويتكرَّر فعلُ "أُطِلُّ" في القصيدة، فيكون مكوّن عباراتها الأساس... وهو، إذ يكوّن عبارات فعليَّةٍ تستمرُّ في الحاضر، يفيد أنَّ الإطلالة على هذا الحاضر هي الهاجس الطَّاغي على الشَّاعر... وإنما كشرفة البيت، ثم كشرفة بيت، وفي حذف "الـ" التعريف تعميم تفيده حركة فعل الرؤية. تطلُّ هذه الشرفة على الأشياء من دون وساطةٍ، ومن دون عوائق...، وهو/ هي يطلُّ من هذا الموقع المشرف، المقتحم على ما يريد، الأمر الذي يشير إلى تحرُّر من معوِّقاتٍ، أو إلى رغبةٍ في اختيار، وكان قد أشار إلى شيءٍ من هذا في مجموعته الشعرية السَّابقة "أرى ما أريد".

يطلُّ الشّاعر من موقعه المتميِّز في المكان على "الوردة الفارسيَّة تصعد فوق سياج الحديد..." و"... على جذع زيتونةٍ خبّأت زكريَّا" و"... على المفردات التي انقرضت في "لسان العرب" الخ... فيرى، في المكان، علامات تشير إلى ما يغاير الحاضر الذي انتهى إليه تكوّن "أيام الحبّ السَّبعة". ففي القصيدة التي تحمل هذا العنوان، تبدأ الأيّام بالثلاثاء وتنتهي بالاثنين... وهذا أسبوعٌ مغايرٌ في بدايته ونهايته. وهو مغايرٌ في الواقع الذي ينتجه.

في يوم الاثنين، وهو اليوم السَّابع من هذه الأيَّام، ويُفترض أن يكون استراحة الخلق ينتهي الشَّاعر إلى موشَّح حزين يحكي حكاية تكوين نقيض لنا تشير إليه علامات المكان. يقول الشاعر، في مقطع "موشح": "أمرُّ باسمك إذ أخلو إلى نفسي/ كما يمرُّ دمشقيٌّ بأندلسٍ/ هنا أضاء لك الليمون ملح دمي/ وههنا وقعت ريح عن الفرس/ أمرّ باسمك لا جيش يحاصرني/ ولا بلادٌ كأنِّي آخرُ الحرس/ أو شاعر يتمشى في هواجسه".

أهذا ما انتهى إليه التكوين، اسم الحبيبة = فلسطين يمرُّ في الخلوة، كما تمرّ أندلس في باب دمشقي... وإضاءات العمر تتلاشى، ويبقى الشاعر آخر الحرس/ يتمشّى في هواجسه، ويطلُّ كشرفة بيتٍ على ما يريد؟ أهذا ما بقي بعد ما وقعت ريح عن الفرس، وتنكير "ريح"، هنا، ذو دلالةٍ، فإن يكن إشارة إلى ثورة سقطت، فإنها ليست سوى واحدةٍ هبَّت من جهة الريح... وهي الجهة التي قاد الأب إليها ابنه، في ذلك اليوم الذي ابتدأ فيه التحرُّك، وسأل الابن: إلى أين؟ والفرس، هنا، تشير إلى ذلك الحصان الذي تُرك وحيداً، وسأل الابن: لماذا؟ فأجاب الأبُ: ليؤنس البيوت، بانتظار الفارس النَّابت من شقوق المكان. وهكذا يكون المكان الفريد منبت الرِّيح في سيرورتها الدَّائمة.

يطلُّ الشاعر على أشياء عالمه، وقد سقطت ريح عن الفرس، ويسأل: "ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرَّماد؟" و"هل من نبيٍّ جديد لهذا الزَّمان الجديد؟".

ويرى "تكفي / يد امرأة في يدي/ كي أعانق حرّيتي/ وأن يبدأ المدُّ والجزر في جسدي من جديد...".

إن اليد التي تمتدُّ تعيد سيرة التكوين في هذا الزَّمان الجديد، وتجيب عن السؤالين: ماذا

سيحدث...؟ وهل من نبي جديد؟ وتعيد للبحر حركته، إنَّها الرِّيح... ولكن من أين تأتي هذه اليد؟

كنَّا قد رأيناه يطلُّ على شبحه قادماً من بعيد، وكنَّا قد سمعناه يصرخ: "يا جدِّي، أنا آخر الأحياء /في الصَّحراء، فلنصعدا". وكنَّا قد سمعناه يقول إنَّه "آخر الحرس...".. ونقرأ، في قصيدةٍ أخرى، أن النَّاس يسرجون الخيل في السهل، في آخر الليل... "وانتظروا.../ شبحاً طالعاً من شقوق المكان...". وهكذا يطلُّ الشاعر/ الشُّرفة فيرى المكان الذي تطلع من شقوقه اليد التي تكفي لإعادة مدّ البحر وجزره.. اليد التي تطلع الريح وتحرّكها، ولا تبقي الحصار المسرج وحيداً...

في المكان المعنيّ فعل الزَّمان. فيه تاريخ "ملح دمٍ يضيء الليمون..."، فيه سيرورة الحاضر والأمس والغد...، فيه جدليَّة التفا

. المحور المركزي لا يزال هو هو: الفقد . الانتظار، كأننا لا نزال في مرحلة ما قبل اتخاذ القرار والخروج إلى تنفيذه.

يقول الشاعر: "لو كان ل
لامتلكت مفاتيح أمسي/ لو ك
لامتلكت غدي كلّه...".

إشكالية الحاضر/ الزّما
ريحه عن الفرس هي المع
الحاضر بقي آخر الحرس،
يمتلكوا مفاتيح الأمل ليمتلكوا الغ
الذي يطلُّ عليه الشاعر / الش
الأمس... يرى الشاعر ذلك المك
سيرة جغرافيا مسكونة بالتاريخ،
يملك مفاتيحه الغد كلَّه.

في مقطوعة "أبد الصبّار" يطل الشاعر على ما يريد من سيرة ذاتية تتحرَّك في المكان . الأمس، وتكشف محطَّاتٍ تنطق برؤيا...

نحن نعرف أنَّ الشاعر غادر فلسطين، وهو طفلٌ، مع من غادر، ثمّ عاد... يروي الشَّاعر هذا الجزء من سيرته الذَّاتيَّة، ولا يكتفي بالحدث، وإنَّما ينشئ بنية سرديَّة ينمِّيها الحوار والسَّرد إلى مواقع مشعّة بإضاءات الأمس، كاشفةٍ التَّضاريس الناطقة بولادة الرِّيح...

يبدأ المقطع بحوارٍ بين الابن وأبيه. يسأل الابن: إلى أين تأخذني، يا أبي؟ يجيب الأب: إلى جهة الرِّيح، يا ولدي...

في مكان الخروج يرتفع تلٌّ أقامه جنود "بونابرت" لرصد الظِّلال على سور عكا القديم... في الطريق سياجٌ من الشَّوك صَلب الإنكليز الأب عليه ليلتين، ولم يعترف، وفي الطَّريق، أيضاً، تلة السَّنديان، حيث وقع الانكشاريُّ عن بغلة الحرب،... يسيران مقتفيين خطى من سار على درب قانا...، ويطلب الأب من ابنه أن يتذكَّر قلاعاً صليبيَّة قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود..

يعتقد الأب أنَّ العودة قريبة، ويتحسَّس مفتاح منزله مثلما يتحسّس أعضاءه، لكنّ جنود "يهوشع بن نون" يبنون قلاعهم بحجارة بيتهما، ويطول الزَّمن، وتسقط، خلاله غير ريح، عن الفرس، ويبقى المكان ناطقاً...

عندما جاءت الشاحنات من البحر لم تكن للمكان مسامير أقوى من الزنزلخت... فامتلأت الشاحنات بالرّاحلين، وكان حاضرٌ لا مكان له، حاضرٌ لا يلامسه الأمس، حاضرٌ لا زمان له... إذ وقع الرَّاحلون عن أمسهم، فانكسر شظايا يركبها الآخرون مرايا لصورتهم...

قال الأبُ لابنه، وكأنَّه يرى إلى الآتي: "سوف تكبر، يا بنيّ/ وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدَّم فوق الحديد".

يروي الشاعر هذه السِّيرة التي يحكي كل فصل من فصولها حتمية رحيل الجنود... ويرى أن النَّاس لا ينفكون يسرجون الخيل في السهل منتظرين القادم من شقوق ذلك المكان ليمتطي

. القلاع التي بناها جنود "يهوشع بن نون" من حجارة بيوتنا، تحتاج إلى من يروي العشب الذي سيقضمها كما قضمت حشائش نيسان قلاعاً صليبية.

الحصان الذي ترك وحيداً. يسأل الابن، في سياق تلك السِّيرة، أباه: "لماذا تركت الحصان وحيداً؟"، فيجيب الأب: "لكي يؤنس البيت، يا ولدي/ إنَّ البيوت تموت إذا غاب سكَّانها".

وهل نقول، ونحن نرى حاضراً لا مكان ولا زمان له، وقد سقطت فيه غير ريح عن الحصان...: إنَّ الشَّاعر يروي "سيرة الدَّم فوق الحديد" للفارس الذي ورث البنادق، بعد أن انبثق من شقوق المكان . الزمان، وغدا حاضره امتداداً لأمسه، فامتلك الغد بعدما امتلك مفاتيح الأمس؟

وإن يكن الأمر على هذا النَّحو، فإنَّه من الطبيعيّ أن نقول: إنَّ في النَّاي الذي يسكن الفارس ناراً اتقدت...، وإن في تلك الناي عنقاء خضراء، تدعو الشّاعر، بوصفه آخر الأحياء، وآخر الحرس، المتمشّين في هواجسهم، لا إلى كتابة مراثيها، وذر رماده وغبارها...، وإنَّما إلى كتابة أناشيدها، ولا سيَّما أن القلاع التي بناها جنود "يهوشع بن نون" من حجارة بيوتنا، تحتاج إلى من يروي العشب الذي سيقضمها كما قضمت حشائش نيسان قلاعاً صليبيَّة.

هل ينشد محمود درويش هذه الأناشيد، ويكمل الطريق الطَّويل؟ نجد الإجابة عن هذا السُّؤال في المقطع الأخير من "أيقونات من بلّور المكان".

في طريق العودة يرى الابن عرقاً في عيني أبيه، فيسأله عن التَّعب. يجيب الأب بسؤال عما إذا كان الابن سيحمله، فيقول الابن:

". يا ابني تعبتُ... أتحملني؟".

". مثلما كنتَ تحملني، يا أبي /وسأحمل هذا الحنين/ إلى /أوَّلي وإلى أوَّله/ وسأقطع هذا الطريق إلى/ آخري... وإلى آخره!".

في انتظار الطَّالع من شقوق المكان سيبقى الأب يحمل ابنه، والابن يحمل أباه... وسيبقى الحصان المسرج وحيداً. والسؤال، طوال زمن الانتظار، هو:

ـ ماذا سيحدث بعد الرَّماد؟ هل من نبيٍّ جديد لهذا الزمان الجديد؟

في سبيل الإجابة

يبدو واضحاً أن المحور المركزي، في هذه النماذج، يتمثل في ذوق المرارات /عضُّها/ حرث آبارها/ المضي في دروبها، المتجسِّدة في أشكال عديدة منها: "جنزير الكهف/ معدن القداسة"، وفي السَّعي إلى معرفة...، وإلى خلاص. تقفل دروب رؤية المخلِّص في عينين أبي شقرا اليمنى بالإغماضة واليسرى بما لا يستطيع حياله فعلاً، ولو عضَّه، فيُشغل ابنة العذاب بلعب اللُّغة في انتظار الآتي، ويقف محمد علي شمس الدين منه ـ أي من المخلص . على شفة الرؤيا كأنه المريد في سفره الشاق صوب تحصيل الإشراق، ويقف محمود درويش منه على شرفة الرؤية، وفي شقوق المكان الممتدَّة عميقاً في التاريخ، ويتبيَّن دلالة ما تكتنزه، فيكاد يرى الفارس يطل ليمتطي الجواد الذي ترك وحيداً ومسرجاً... وهكذا يقف الشعراء الثلاثة على شفة /شرفة الرؤيا/ الرؤية يذوقون المرارات في انتظار الفارس الطالع من شقوق المكان الضاربة عميقاً في التاريخ، إنه الانتظار نفسه، انتظار الجمر الذي سيشعل الفتيل المبلَّل في الزمن الرطب.

إن المحور المركزي لا يزال هو هو: الفَقْد . الانتظار، كأننا لا نزال في مرحلة ما قبل اتخاذ القرار والخروج إلى تنفيذه.

نقول هذا من دون أن نقرأ ما كتب عن الانتصار وما بعده...، فهل طلع الفارس من شقوق المكان؟

الإجابة رهن بالآتي إنجازاً تاريخياً ولغة شعريَّة تجسِّده.

❑❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

الأستيطان اليهودي في فلسطين

دراسة...د.غا
زي حسين

شعرية الحداثة
- مقاربة سيميائية -

أ.عبد القادر عبو- الجزائر

تبوأ الدرس السيميائي في حقل الدراسات النقدية الحداثية منزلة كبيرة أخذت من العناية والاهتمام، ما جعل النقد العربي يغتني بكتابات تمتلك قدراً كبيراً من العمل الجاد والمنهجية في التحليل والقراءة ومساءلة النص الإبداعي وفق قراءة سيميائية تتخذ من العلامة اللغوية نقطة البدء في ولوج عالم النص. وتجعل من معنى المعنى قاعدة تنطلق منها الدراسة السيميائية لتحديد الدلالة العميقة وبدونها لا تتحقق فاعليتها. هذه الدلالة العميقة هي دلالة النص في بنيته اللسانية المتكونة من دال. وما ينتجه النص نفسه يحيل إلى هذه الدلالة العميقة التي تمثل البنية النفسية الكلية فيه. إنّ البحث في ميلاد هذا المصطلح النقدي . السيميائية . يعود بنا إلى الأصل الإغريقي له ويعني معرفة السمات في الحياة الاجتماعية وما يحيط بها من ظواهر أخرى. وتعدّ الظاهرة اللسانية البشرية . اللغة . جزءاً من مادة هذا العلم ومجاله العلمي اللغوي. إن جهود العالمين "دو سوسير" و"شارل بيرس" فتحت آفاق البحث في الإنتاج اللغوي، إذ تمت عملية فصل السيميولوجيا أو السيميوطيقا كعلم مستقل بذاته بعدما "ظل التأمل حول الدلائل لمدة طويلة مندمجاً في التأمل حول اللغة".

. سيميائية القراءة هي بعد آخر من أبعاد التأويل الذي يخترق التصور الذهني للقارئ، كما يخترق أيضاً مقولات النص في أدلته وعلاماته.

وتدخل السيميائية بوصفها علم الدلائل انطلاقاً من قول "دي سوسير" في تحديده للغة: "نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار، وبالتالي تتماثل في عمليتها الإبلاغية بأنظمة أخرى متحققة في التواصل البشري كالطقوس الرمزية واللباس وآداب السلوك والإشارات وغيرها.. ولا يأخذنا البحث في إشكالية ازدواجية المصطلح من حيث التسمية بين "السيميولوجيا" و"السيميوتيكا" وإن كان هذا واجب الدراسة الدقيقة التي تهتم بالدرس السيميولوجي في ذاته من باب الدقة في نقل المصطلحات ونقلها من الثقافة الغربية وفكرها الذي أنتج مسميات أدواتها النقدية إلى الثقافة العربية التي تمتلك جغرافيا ثقافية خاصة بفكر عربي يتسم بلغة لها صلة دقيقة بملكة الإبداع والنقد أي بحقل الممارسة النقدية بالخصوص. وهنا تكمن إشكالية نقل الأدوات الإجرائية من ثقافة ما إلى الثقافة العربية ومحاولة جعلها تنتظم بشكل طبيعي مع هذه الأخيرة تطبيقاً.

يرى الناقد "ميشال ريفاتير" في كتابه "سيميوتيك الشعر" أنّ الظاهرة الأدبية هي جدل بين النص والقارئ ممّا جعله يولي عناية خاصة بوظيفة القراءة السيميائية وبالخصوص في النص الشعري، إذ يرى أنّ العملية السيميائية تتحقق في ذهن القارئ، وبالتالي فإنّ فهم سيميائية الشعر تتمثل في مستويين، تبدأ المرحلة الأولى من خلال

التفسير الأوّل للنص وكشف نسقه من خلال القراءة الاستكشافية، ثم المرحلة الثانية وهي القراءة الاسترجاعية أي العملية الثانية وهي القراءة والاستراتيجية أي العملية الثانية للتفسير وتحقيق القراءة التأويلية.

وأصبحت القراءة السيميائية كمقاربة نقدية تختار أدواتها الإجرائية انطلاقاً من حقول مصنّفة نظراً لتباين الاتجاهات والمنطلقات وحتى تدرس العلامات سيميائياً في النص تشير إلى الإطار السيميائي كمرجع لها.

إنّ سيميائية القراءة هي بعد آخر من أبعاد التأويل الذي يخترق التصور الذهني للقارئ كما يخترق أيضاً مقولات النص في أدلّته وعلاماته، ويساهم في استمرارية خلق النص انطلاقاً من تعدّد قراءات متتالية تجعل من النّص علامة دالة تحرّك مخزونه من جهة وتثير نشوة التساؤل في ذات القارئ حتى يدخل في مجال الاحتمال. فالنص فضاء معرفي يتشكل من ذات مبدعة متفاعلة مع التراكم المعرفي المكتسب سواء الغائب في اللاوعي أو الحاضر في الوعي ومع رموز وأنظمة المحيط الخارجي. ولذا يستعصي على القراءة الأحادية المعيارية أن تحيط بما يحمل من أسئلة تبدو على شكل علامات متناثرة في فضائه، ويمثل القارئ إشكال النص حيث تتصادم خبرته المعرفية بهذه العلامات، ويلتقي نظامان من الأنساق الدلالية، في عملية إسقاط متبادل وتتصادم سلطة النص بسلطة القارئ، هذا الأخير يختبر القراءة السيميائية لفك شفرات النص ورموزه التي تبقى مضمرة في لحافها الأبدي المشعّ بالمدلولات اللامتناهية. وقراءة النص الشعري وفق قراءة سيميائية تعتمد منهجاً متولداً من ذاتها تمثل النقطة الأولى التي ترتكز عليها مثل هذه الدراسة حتى تكون علاقة النظرية بالمنهج طبيعة لا تعسّف فيها.

ولعل الإشكالية التي تضاربت حولها الآراء في الفكر السيميائي المعاصر تتمثل في العلامة التي أضحت موضوع جدل فريقين: إذ يرى كل من "بريطو" و"مونان" و"مارتيني" أنّ العلامة تتكون من الدال والدليل والقصد، أي التأكيد على الطبيعة التواصلية للعلامة التي تدخل في نظام الحياة الإنسانية لتحقيق التواصل الاجتماعي، بوصفها العنصر الأساسي في هذا النظام نظراً لطبيعتها الدلالية والإبلاغية.

أمّا الفريق الثاني فيرى ارتباط العلامة بالتأويل الدلالي فيما يخص المتلقّي ويمثل هذا الاتجاه "بارث" وهو اتجاه السيميائية الدلالية لأنّ العلامة بكيانها السيميائي ذات فضاء دلالي ينطوي على حركية متجدّدة تأخذ وظيفتها الإبلاغية والدلالية في سياق وجودها الاجتماعي والثقافي، وهذا ما أكد عليه "بيرس" عندما أشار إلى قابلية مفسرة لأن تتحول إلى متوالية من العلامات لها فضاء دلالي غير محدود وذات الاتجاه نجده في إيماءة "عبد القاهر الجرجاني" الذي قال "المعنى ومعنى المعنى، تعني بمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير وساطة، ومعنى المعنى هو أن تعقل اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(1).

وإذا كان من أهداف القراءة التأويلية هي محاولة فهم تساؤل النص وفق تنوع القراءة ذاتها، فإنّ سيميائية القراءة تمثل عنصراً أساسياً في الاستيعاب الباطني المنتج لنصوص غائبة متجلية في علامات تفتح أفق الاستشراف والاحتمال، وتحاور هذه العلامات الدالة في منطلق حضور السّمة في ذهن المتلقي وما يحيط بها من ظلالها، وكذلك ما تمثله السّمة النصيّة كوجود يمتد إلى فضاءات اللاوعي المتجلّية لحظة الإبداع الفني. والتقاطنا للعلامات داخل النص الشعري المعاصر سواء كانت أشياء تمثل كياناً خارجياً، أو كلمات

. سيميائية القراءة تمثل عنصراً أساسياً في الاستيعاب الباطني المنتج لنصوص غائبة متجلية في علامات تفتح أفق الاستشراف والاحتمال.

تمثل دوالاً، فإنها حقل علاقات توليدية لا متناهية تمثّل أيضاً المرجع المتضمّن وراء ظلال الدال والمدلول معاً. فالدلالة الشعرية "مفاجأة" كما يقول . ريفاتير . كلما كانت غير منتظرة كان أثرها أقوى.

إنّ جمالية النظام اللغوي في النص الشعري يعتمد على مبدأ الخرق الدائم لقواعد النظام اللغوي المعياري المألوف، فالعلامات الجمالية تؤسس هذا النظام الجمالي المؤكد على تحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي.

وفي الحقل الدلالي LE CHAMP SEMANTIQUE تكون الدلالة كافية في النص بوصفة عدّة حقول دلالية تتساند حول بؤرة دلالية شاملة (التكرار، المترادفات، الكلمات، المفاتيح.. فالحداثة الشعرية تنعكس في حداثة اللغة التي فجّرت العلامات وقوانين الكلام وقواعد استعماله عن طريق التداخل والتراكم والتفجير العلامي مما أضفى على النص الشعري المعاصر سمة الغرابة والغموض، والتكثيف الإيحائي للعلامة في النص الشعري أساسه مصدر الذات في تألّقها وتفرّدها وبحثها الدائب عن الغرابة والجدة والإيغال في أعماق الحلم والباطن باستحداث نموذج لغوي جديد ومتميّز أصبح من خلاله يمثّل النص الشعري علامة دالة تتوزع في فضائها علامات أخرى تستدعي التأويل لوضع حدود القراءة السيميائية بين المبدع والمتلقي اللذين غاب بينهما الترابط الدلالي المتبادل بينهما.

. الحداثة الشعرية تنعكس في حداثة اللغة التي فجّرت العلامات، وقوانين الكلام، وقواعد استعماله، عن طريق التداخل والتراكم والتفجير العلامي.

إنّ قراءة النص الشعري قراءة سيميائية تعني تحرير النص من المواضعات والقواعد والقيود عن طريق فتح مجالات الخيال والتفاعل مع إشارات اللغة الشعرية وعلاماتها. فالمتلقي عليه أن يمارس حرية التقبل والتفاعل مع علامات النص دون تقييدها بما يمتلك من متشابهات في مخزونه اللغوي، ويصبح النص المطلق هو النص المتجدد مع كل قراءة تترك للعلامة فضاء الحرية في تنويع المدلولات والإحالات. وبالتالي تعطي للتأويل فرص البقاء والمكوث في حضرة النص الشعري مرات ومرات، وللقراءة السيميائية دورها في مفاجأة المتلقي.

إنّ تفجير الدلالة اللغوية عن طريق جمع المتناقص وربط المتعارض يحقق الاحتمال الدلالي المستفز لآية التأويل حتى تتكئ على السمة في النص الشعري المعاصر الذي ذهب بعيداً في مجال تأسيس حداثته اللغوية على الانزياح؛ وفق ثورة تواجه السلطة اللغوية، وتحطّم الدلالة السائدة.

القراءة السيميائية تتجول في أروقة السّمة الدلالية تبقى رهينة التأويل الذي يقدّم لذائقة المتلقي اشتهاءها للمعنى الكامن وراء العلامة/ السّمة وفي الوقت ذاته يدلّها على معان أخرى يحثها على إدراكها، وبالتالي تبقى رحلة التأويل متواصلة ما دامت السّمة في النص بعيدة عن التواصل أي بعيدة عن وظيفة الإفهام والإبلاغ. إذ ليس من غرض سيميائية النص الأولى الانشغال بمعرفة الحقيقة أو الاحتفاظ بالمرجعية، وإنما تكسير المنهجيات واعتماد الرغبة في نشوة التقبل من الشروط الضرورية لاستكشاف المفاهيم الجمالية.."(2)

وضمن هذا التوجه النقدي الذي يقارب السّمة في القصيدة بوصفها قصيدة السمة لا صورة القصيدة، ذلك أنّ القصيدة /السّمة/ تمتلك إمكانات تجاوز حدود التصور الخيالي في كل أبعاده وعلى رأسها البعد اللغوي الذي يتكسّر في محيطها.

ودراستنا لبعض المقاطع من قصيدة "شهوة تتقدم في خرائط المادة" للشاعر أدونيس تبرز حركة اللغة كعلامات في سياق جمالي يثوّر الأخيلة ويستفزّها إن على مستوى الصورة أو

الرمز أو السمة:

حدث هكذا

سكاكين تنزل من السّماء

الجسد يركض إلى الأمام، والروح تتجرجر وراءه(3)

بداية مع هذا المقطع الدرامي الذي يبدأ بالسّطر الشعري في صيغة سرد توحي بعدم الاهتمام أو الفعل اللاإرادي، غير أنّ كلمة "هكذا" تؤكد على حضور الفعل وما حدث:

/سكاكين تنزل من السماء/.

إنّه الخوف والمطاردة إلى درجة الهرب الذي توزعت فيه ذات الشاعر بين الجسد والروح ليس في وحدة بل في صورة انشطار، بدل من أنّ الروح هي التي تتصدّر الجسد وتهديه، نجد أنّ الجسد يركض إلى الأمام، فالعملية أصبحت عكسية.. الجفاء والبلادة وثقل الجسد أصبح في زمن الشاعر هو الرائد للفنان أو للإنسان بينما شفافية الروح ورهافة الحسّ تتجرجر وراء الجسد مثقلة بغلظة أخرى من حيث الصورة تتوزع ذات الشاعر وفق علاقات التشاكل والتضاد.

الروح ذات الشاعر الجسد

فالفعل الحقيقي الذي يمثل الحدث هو نزول السكاكين من السّماء، صورة درامية توحي بالحدّة والألم والصلابة فهي صورة ظاهرة تخفي صورة معاكسة تتمثل في حقيقة ما يتنزّل من السماء على المبدع من مواهب الإبداع وإلهامات الخلق وإشارات الفيض. تموضعت سمة السّماء في هذه الصورة بين منطوق الشاعر وسكوت النص. فعلاقة التضاد والتقابل حاضرة بقوة:

. الشاعر يبحث عن مسكوت النص، عن ثورة اللغة في روحانيتها ورحابة المعنى فيها.

السماء (منطوق الشاعر) ـــ مسكوت النص الإلهام والوحي

علاقة تضاد

إنّه الخواء الروحي والجمود الذي سيطر على زمن الشاعر متولّداً عنه الانشطار والتقابل بين:

الجسد ـــ الروح

يركض ـــ تتجرجر

الأمام ـــ الوراء

إنّه البحث عن كنه هذا الحدث الذي لا يدرك الشاعر أسرار علله إذ يتكرّر السّطر الشعري مرة أخرى

حدث هكذا .

مطارق حدّادين يعملون داخل الجمجمة

خرس وانقراض سلالات،

الكتابة حمض إيديولوجي

والكتب زيزفونات.

تتكثف درامية الصورة ليس من جهة التضاد بل من التوالد في جزئيات الصورة في حد ذاتها: إحساس الشاعر بالانزعاج والقلق والتوتر بعدما أحسّ بالتحجر والجفاف ونضوب منابع الإبداع، فلم تبق إلا الجمجمة خاوية إلاّ من الأجراس التي أحدثتها مطارق الحدادين الذين يتفننون في إتقان الصنعة عن طريق الصقل والشحذ والطّرق المتواصل لتشكيل الأشياء وتأطيرها، فما سمة: المطارق والجمجمة.

الشاعر يبحث عن مسكوت النص، عن ثورة اللغة في روحانيتها ورحابة المعنى فيها، يقرأ في أشعار من كتبوا في زمن التكرار وطرق الحروف والكلمات وكأنّ الشعراء أصبحوا حدّادين يؤطرون الشكل اللغوي، فالجسد يتقدم الروح الباردة المتجرجرة.

سمة الاتساخ في المظهر

. الكتابة الشفافة كالأعياد التي لا تخبو ذكراها، ولا تنضب معانيها في النفس، فهي حية ودائمة، ولغتها تفترض كتابة حية.

الحدّاد سمة تكرار الطرق
سمة التفاني في الصنعة
سمة التأطير والتشكيل
سمة الشيئية.

إنّ أقلام الشعراء مطارق تهوي بصورة اعتيادية متكررة على لغة واحدة في شكلها وصورها دون تجديد أو إبداع: مطارق حدّادين = أقلام الشعراء التقليديين

هذه هي الصورة الأولى بكل ما تحمل من معنى الرتابة والاتباع توحي أيضاً بالخواء عند ذكر سمة الجمجمة: فالجمجمة علامة الموت والفناء، ومع ذلك فإن ما تفعله مطارق الحدّادين ما هو إلاّ خرس وانقراض سلالات، فناء يؤدي إلى فناء وفراغ لا يوحي إلا بمثله.

إنّ ذات الشاعر هاربة من حصار التكرار والاتباع إلى درجة القلق، إنّها صورة الحداثة الشعرية اللغوية التي ينشدها أدونيس من خلال سكوت النص الناطق ومن واقع ترتسم ملامح التقليد فيه إلى درجة أصبحت: الكتابة حمض إيديولوجي.

هذا السطر الشعري يمثل أيقونة النص أو العلامة الدالة فيه، فن بداية النص الشعري قدّم الشاعر الأسباب بواسطة الفعل والإشارة إليه: حدث هكذا: ثم فصل في الحوادث التي هي في الوقت ذاته مظاهر نتائج ليصل في الأخير إلى النتيجة الكبرى التي هي السكوت الأعم في النص: أي عندما يسيطر التقليد وتنضب مكامن الخلق والإبداع ويفرغ الرأس المفكر الحي ليضحى جمجمة ميّت تنبعث منها هالات اللغة وأصوات أجراسها، فإن أقصى ما يفعله شاعر جاف الإحساس هو أن يطرق اللغة وكأنها حديد يكثر عليه الضرب والطرق ليشكل منه الأشكال ويفقده حرارته ويصبح بارداً متصلباً، في هذه اللحظة وفي هذا الزمن يثور الشاعر على النتيجة النهائية والمتمثلة في دخول الكتابة المخبر وسجن الإيديولوجيا، لقد أصبحت الكتابة عملية تحويلية تركيبية كيميائية وعقيدية...

الكتابة عند الشاعر . أدونيس	الكتابة في زمن الشاعر
إبداع وخلق وتجديد	الجمود والتكرار والتقليد
الروح والجسد	الجسد ثم الروح
المعنى والشفافية	الشكل والغلظة
تلقائية وحداثة	صنعة وتشكيل
لغة الروح	إيديولوجيا

إنّ علاقة التضاد تتمظهر في أشكال متعدّدة تلتقي في مشكلة الكتابة الشعرية التي يطرحها الشاعر أدونيس بحدّة وهو يؤسس لحداثة شعرية تنطلق من فهم جديد لماهية العمل الشعري.

الإبداع تضاد الاتباع
الشاعر تناقض الزمن

الكتابة في زمن الشاعر أضحت عملية كيميائية تخضع للمقاييس وللإرادة الفعلية في تشكيلها، خاضعة للتجريب إلى درجة أنها فقدت جمالية التلقائية والخصب فيها وتعفّنت من كثرة التجريب وأصبحت تبعث رائحة الحموضة التي تتقزز منها النفس وينفر منها الحسّ، فلم تعد فيها رائحة الطهر والثراء وشفافية الروح، بل أضحت إضافة إلى ذلك إيديولوجيا تمتلئ بالأطروحات العقائدية في منحاها الوعظي والدّعائي، إنه زمن الخطابات التي أحالت الكتب في آخر الأمر إلى خشب الزيزفون.

بعد تقديم هذه الصورة لحدث درامي بنفس هادئ بارد برودة الزمن الشعري المتكلس، وبعملية سرديّة ابتدأها الشاعر بفعل ماض: (حدث)، يتجلى بشكل اندفاعي مسكوت النص ليصبح منطوقاً.

. دراستنا للخطابات الشعرية تدلنا على تحكم مبدأ التشاكل فيها، والذي يتنوع حسب تنوع مكونات هذا الخطاب.

أين سأحفظ أعيادي التي لم تمت بعد؟
كيف أحرّر أجنحتي التي تنتحب في
أقفاص اللغة؟ وكيف أسكن
في ذاكرتي، وهاهي خليج من
الأنقاض العائمة؟

استفهامات وتساؤلات تتابع لترسم في الأخير اللغز المحيّر لأنا الشاعر، هي إجابات عن الصور الدرامية الباردة التي فتح بها الشاعر نصّه، هي إشكالات الكتابة الباحثة عن حداثة الكتابة الخارجة عن مألوف العادة والسلطة والمؤسسة، نلتقي دائماً مع ذات الشاعر في منطوقها المعبّر عنه بالفعل المضارع المسبوق بالاستفهام الدال على المستقبل الذي يمثل نقيض الماضي المتحجر، الذي رسمه الشاعر في المقطع السابق. تتوالى السمات الدالة في النص بين ثنائية التقابل في شكل التضاد أيضاً:

الماضي الحاضر المستقبل

تتشطر الكتابة في الزمن الحاضر إلى زمنين في رؤية الشاعر وطموحه الحداثي النقدي والإبداعي، ففي المستوى النقدي الكتابة ذات زمن ماضوي جامد ومتحجر فهي متجهة إلى الوراء، الروح، تتبع الجسد، أي الإبداع يفترض عليه أن يتبع الاتباع. وزمن مستقبلي ترتسم آفاقه في حلم الشاعر، فهو زمن حي مملوء ببهجة الأعياد وأفراحها التي لا يستوعبها الجمود، بل الفضاءات الرّحبة للكتابة التي لا تحتويها المساحات ولا تحدها الحدود، فهي خارجة عن نطاق التأطير والمخبرية والإيديولوجيا، فالكتابة الشفافة كالأعياد التي لا تخبو ذكراها ولا تنضب معانيها في النفس، فهي حيّة ودائمة ولغته [illegible] حيّة.. أين هذه اللغة؟ يتساءل الش[illegible] لأعياده التي لم تمت بعد، فتنا[illegible] تلاحق هاجس الشاعر بين الحا[illegible]

. إن اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية، وهو اضطراري أو اختياري من قبل المتكلم تأليفاً، والمخاطب تأويلاً.

الأعياد والموت: سمتان تحققان علاقة التضاد، فإذا كانت الأعياد رمزاً للفرح البشري وتجدد المعاني الإنسانية، فإنها هاربة من الموات والخمود، فهي جذوة مشتعلة تطاردها رياح صقيع الرتابة والتكرار.

وإحساس الشاعر بالقيود التي تقبض أجنحته وتمنعه من الطيران ليصبح في فضاءات الحلم والأشواق والكتابة الصافية بلغة الحلم التي لا تخضع لمواضعات الألفة وقدم العهد بها، إنّه سجن اللغة داخل اللغة، فالشاعر يمتلئ إحساسه بفقدان الحرية في التعبير عن أشواق الذات، إنّه سؤال الكيفية عن التحرّر الفعلي من ربقة مؤسسة اللغة التي أضحت سجناً يمثل قفص الطائر المقيد عن الطيران. صورة الحزن واليأس . الأجنحة تنتحب في أقفاص اللغة . تسيطر على كيان الشاعر في جوّ رومانسي درامي، يعاني من كبت الانعتاق والتحرّر في التعبير إذ تظل اللغة كشكل أو لا تحاصر هذه الحرية الإبداعية وتقمع اندفاعه في سجنها.

دائماً إنه البحث عن مسكن لهذا الحلم الحداثي في ماضي هذه اللغة لعلّه يجد مكاناً مشعاً ما زال يحتفظ بالحياة، ولكن لا يوجد ما يبتغيه الشاعر لأنّ اللغة أصبحت أنقاضاً عائمة أي خاوية وفارغة من روح المعنى...

ما هو طريق الخلاص إذن؟ هل هو الاستسلام لقدر التموقع في إطار اللغة والبقاء في قمقم التقليد، أم التحرر والهروب إلى فضاءات أرحب وأجد؟

هل سينمو حجر "أو جذر" خشخاش؟ هل الحيوانات السجينة فيّ تعرف أخيراً طريق الهروب؟ هل عليّ أن أدخل في ثبات وأن أخون أعضائي؟ هل عليّ أن أصنع سدادات لرئتي وأن أستلقي حجراً أسود في أبدية الطاعة؟

هل عليّ أن أدهن جسدي بزيت الآلة وأن
أملأ حنجرتي بنعم نعم، لا لا؟
كلا، ليس لي وطن
إلا في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشعر
آويني، احرسيني أيتها الضاد . يا لغتي، يا بيتي
أدلّيك تميمة في عنق هذا الوقت، وأحجّر باسمك أهوائي
لا، لأنك الهيكل، لا لأنّك الأب أو الأم
بل لأني أحلم أن أضحك وأبكي فيك.

كلّ الحلول لا يرضاها الشاعر، إنّها دلائل الولاء والطاعة، وإشارات الجمود والثبات (الحجر . الجذر . الثبات . الآلة..)، إنّها خيانة الذات للذات، وأفظع من ذلك عندما يتحول المتحرك إلى ثابت بفعل الإرادة القمعية، إذ متى ستعرف الأهواء المندفعة طريقها إلى الهرب والتخلص؟ وهل بإمكان أن يصنع الشاعر من حبّات الرمل السابحة في الفضاء سدادات لرئتيه النابضتين بحركة الحياة ليوقف هذه الحياة.. بل بإمكانه أن يظل مردّداً تعابير الطاعة نعم. نعم. الاختيار واضح لدى الشاعر.. إنّه الرفض المطلق.. إنّه الإيمان بعدمية الثبات.

. كلا ليس لي وطن .

لا وطن للشاعر إلا في خيوط الشعر المتبخرة من بحيراته، فالشعر في حدّ ذاته غير ثابت فهو نهر متجدّد ومتدفق، ثم يؤكد الشاعر انتماءه إلى لغة الضاد لسبب واحد هو أنّه بها يحلم.

ودراستنا للمعجم السيميائي لهذا المقطع الشعري معتمدين في ذلك على قراءة سيميائية في بعدها التأويلي نصل إلى فضاء الدلالات اللغوية والإيقاعية والصوتية عن طريق التشاكل والتضاد والتقابل. وقد نستعين في هذا برسم الخطاطات. حتى ندرك طريقة توظيف المعادل السيميائي من خلال تتبّع السّمات المبثوثة في النص. ذلك أنّ "القراءة السيميائية بمثابة انتقال من النظرة السطحية في ظاهرة الأدب القصدية إلى الرؤية في صورتها اللانهائية... في صورتها التأمّلية وفق تحريات التأويل الاحتمالي.."(4)

* **التشاكل:** "إنّ أوّل من نقل مفهوم التشاكل من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو "قريماص" وقد احتل، منذ ذات الوقت، هذا مفهوم لدى التيار السيميوطيقي البنيوي مركزاً أساسياً، وكأي مفهوم جديد فإنّ المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص، ولكنه لم يرفض مع ذلك وإنّما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب على ضوئه."(5)

ودراستنا للخطابات الشعرية تدلّنا على تحكّم مبدأ التشاكل فيها والذي يتنوع حسب تنوّع مكوّنات هذا الخطاب فهناك التشاكل الصوتي، والتشاكل النبري، والإيقاعي، والتشاكل المنطقي والتشاكل المعنوي...

يأخذ معنى التشاكل في تعريف "قريماص" هو مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة"(6)

ومناقشة التعريف السابق تكتشف فيه اضطراب مصطلحات نظراً لاقتصار التشاكل عند "قريماص" على الحكاية في حين أنّ التشاكل موجود ملاصق لكل تركيب لغوي وهذا حسب رأي الدكتور "محمد مفتاح". أمّا "فرانسوا راستي" يحدد تعريف التشاكل فيما يلي "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"(7).

جماعة M اقترحت بدورها تحديد التشاكل

في "تكرار مقنّن لوحدات الدّال نفسها، صوتية أو كتابية أو تكرار لنفس البيانات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول"(8)

وقد ينتج التشاكل عن التباين إذ لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، لأنّ فهم النص المقروء يحصل به وأيضاً يضمن انسجام أجزائه وخصوصاً الشعر القائم على أساس تعبيري تبرز فيه التعادلات والتوازنات التركيبية وأيضاً العنصر الصوتي.

أمّا في نظر محمد مفتاح فإنّ التشاكل يتولّد عنه تراكم تعبيري ومضموني تفرضه طبيعة اللغة والكلام"(9)، ذلك أنّ الشعر يجمع بين المتناقضات وفي ذلك الجمع سر غرابة قبول الشعر والتلذذ به"(10) وبالتالي فالتشاكل هو: "تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً بإرغام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة"(11)

فما موقع التشاكل من القراءة السيميائية؟

يمكن فهم حقيقة التركيب اللفظي والإيقاعي من خلال تذوق النص دلالياً انطلاقاً من انسجام وحداته بمعرفة التكرار الوارد في الألفاظ أو المعاني ودلالة هذا التكرار. إذ أن بناء النص يتدخل في تشكيله مبدأ التشاكل بأنواعه المتعدّدة.

* **. رمزية تشاكل الصوت:** إنّ القيمة التعبيرية للصوت أخذت اهتمام الباحثين انطلاقاً من وجهة نظر قائلة "اللغة تمتلك تعبيراً ذاتياً" وهذا ما رآه ابن جنّي في كتابة الخصائص إذا جعل للحروف مراتب مثل "الصاد" أقوى من "السين" لما فيه من الاستعلاء.

وفي قراءتنا الشعرية تمتلك
وقيمة تعبيرية جمالية إذا حقّقت
غيرها في أجزاء النص الشعري و
ذلك التفاعل الحاصل بين الص

. طبيعة السمات في النص انتقلت من وضعية إلى وضعية أخرى، وهذا الانتقال صعد من دلالتها إلى وحدة نصية أكثر تطوراً.

ومهما يكن فإنّ الصوتيات ليست مستقلّة عن الكلمة والتركيب، وبالتالي فإنّ "التشاكل الصوتي يتحقّق في الكلمة ولكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلاّ إذا تجلّى في تركيب، والنّبر يقع في الكلمة وفي التركيب ولا يشخص النبر بكيفية جيّدة إلاّ ضمن سياق ومساق"(12)

والمقطع الشعري الذي نحن بصدد دراسته يكشف لنا عن مدى حضور رمزية الصوت وتشاكل في سياق شعري يمثل التباين المصاحب له في صرخة الشاعر وهمسه.

خرس وانقراض سلالات

الكتابة حمض إيديولوجي تشاكل في وحدة النغمة الإيقاعية

والكتب زيزفونيات

ونهاية الأسطر الشعرية بحرف ياء المتكلم (أعضائي ـ لرئتي ـ حنجرتي.. تضفي على جوّ النص قيمة أنا الشاعر المتسائلة والتي تعيش المعاناة، فهي متفرّدة بألم التمزق في ظل المتناقضات، غير أنّ هذا الصوت المتكلم قد يتتابع أحياناً دون فاصل، وقد ينقطع بإيقاع صوت آخر، وهذا لما يحمله هذا التنوع في إيقاع الصوت من دلالة توحي بانسجام رمزية الصوت مع السياق الباطني للنص المشحون بجو التوتر والتقاطع. فمثلاً في قول الشاعر: هل سينمو بين كتفي حجر
ي؟
يحافظ على تشاكل الصوت ونغمه
في السطر الشعري كأن يقول: هل
جذر خشخاش بين كتفي؟ وقراءة
ي من زاوية صوت الحرف البارز
به نجد حرف (التاء)

أجنحتي التي تنتحب في أقفاص

ن في ذاكرتي

. لغة الشعر هي لغة السمة تبتعد كلما اقتربت منها القراءات، لأنها في الوقت ذاته تقترب من أصلها الأسطوري، وتبتعد عن حاضرها المألوف والتواضع عليه في لغة التواصل.

وها هي خليج من الأنقاض العائمة؟

ثم ينقطع تدفق حرف (التاء) بأصوات أخرى تغيّر تدفق مجرى التيار الباطني للشاعر من جوّ الهمس والانتحاب إلى جو الصخب عن طريق إيراد أحرف (الخاء ـ الجيم ـ الشين). ثم سرعان ما يعود حرف (التاء) في استمرارية شحنته الهامسة:

هل عليّ أن أصنع من الرمل سدادات لرئتي،
وأن أستلقي حجراً أسود في أبدية الطاعة
هل عليّ أن أدهن جسدي بزيت الآلة
وأن أملأ حنجرتي

ليس هذا عمل قسري ضد بناء النص قمنا به، بل الوحدات الصوتية فرضت بناء ثانياً استجابت لها الحاسة المتلقية المتذوّقة لتشاكل الأصوات وفق انسجام نغمي يخفي صوت الشاعر الأوّل وهو يرتب إيقاع القافية في القصيدة.

* **التشاكل التركيبي:** "تأخذ التراكيب النحوية في الشعر طابعاً جمالياً تأثيرياً إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية"(13)

وقد يبني الشاعر نصّه على تراكيب معيّنة لتحقيق المزيد من الانسجام بين الخارجي والداخلي في النص المعبّر عن باطن الشاعر نفسه. وليس هذا من قبيل اللعب اللغوي غير أنّه لعب يخضع لقواعد معيّنة "إنّ اللعب بالكلام محكوم بقواعد تكوينية وتنظيمية، وهو اضطراري أو اختياري/ من قبل المتكلم تأليفاً والمخاطب تأويلاً"(14) في بحثنا في المستوى التركيبي الذي يمثل نسيج النص قصد التلميح إلى إحساسات متنافرة ومواقف متباعدة يؤدي التشاكل في التراكيب بعداً فنياً من خلال تعدّد المتشاكلات في هذا المستوى كالزمن والتضاد والنفي والمكان...

الجسد يركض إلى الأمام والروح تتجرجر وراءه.

الجسد

الروح — مقولة التضاد والانفصام.

الأمام

الوراء — مقولة تضاد الاتجاه

يركض

تتجرجر

آويني

احرسيني

أضحك

أبكي

نعم نعم

لا لا

إنّ دلالة التشاكل التركيبي في هذا المقطع الشعري تنطوي على دلالة التضاد في حركية الفعل اتجاه محاولة تحرر الشاعر وطموحه نحو تحقيق ذاته الإبداعية.

* **التشاكل المعنوي:** يؤدي هذا المستوى من التشاكل في النص تواصلية تفتح أمام القراءة السيميائية باب التأمل عن طريق قراءة السمة في التركيب وعلاقتها بمجموع السمات الأخرى لمعرفة رسالة النص ـ فالمغزى الدلالي ينتج عن التراكم المعنوي في سياق النص.

هل سينمو بين كتفيّ حجر أو جذر خشخاش.
كلا ليس لي وطن

إلاّ في هذه الغيوم التي تتبخر من بحيرات الشعر

الغيوم
بحيرات
يا بيتي — يا لغتي
لا لأنّك الهيكل
لا لأنّك الأب أو الأم

لقد تبيّن من خلال التقابل والتشاكل المتجسّد في بنيات النص أنّ سمة التحوّل من حال إلى حال خاضعة لمقصدية الشاعر وحالته النفسية. فحضور الشاعر بارز في فاعليته:

سأحفظ// أحرّر// اسكن = تشاكل معنوي يخترقه التباين.

السجينة// الحيوانات// الهروب تشاكل معنوي يخترقه التباين

ودراستنا لأزمنة الأفعال تحيل إلى تشاكل التضمين، وهي أفعال مضارعة حاضرة الحدث ومستقبلية الحدوث.

(تنزل - يركض - تتجرجر - يعملون - سأحفظ - أحرّر - تنتحب - أسكن) ومن الملاحظ في سياق هذا التشاكل ما يلي:

صدارة الأسماء في الأسطر الشعرية الأولى في مجال تصوير الواقع وعدم بروز الشاعر. ثم صدارة الأفعال لتصوير موقف الشاعر وأثر هذا الواقع عليه إذ أنّ الشاعر يمارس عملية التلميح والتصريح فهو مختف ثم متوضّح.

مستويات السّمة:

هذا ما تتوخاه القراءة السيميائية في بعدها التأويلي إذ تظل تزيح عن شعرية النص طبقاته المأهولة بما تكتنز به السّمة من دلالات ضاربة في أعماق المعنى اللانهائي في حدوده
عن أيّة قراءة تدّعي امتلاك الفه
تقبض قراءة ما على المعنى ولكن
فهمها لحقيقة الواقع ولحقيقة التأ
غير ذلك من أبعاد السّمة ومستويات

لغة الشعر هي لغة السّمة تب
منها القراءات، لأنها في الوقت
أصلها الأسطوري وتبتعد من حا
والمتواضع عليه في لغة التواصل.

يبحث أدونيس عن هذه الل

- التشاكل يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تفرضه طبيعة اللغة والكلام.

الحلم الأوّل الطفولي، اللغة الروح وليست اللغة الجسد، لغة الأعياد وليست لغة الموات، لا يريدها لغة الأقفاص والأنقاض والآلة والهيكل والأب والأم.

إذ كيف تتموضع السّمة في هذا النص الشعري؟

ما هي سمة الأجنحة (كيف أحرّر أجنحتي) ربّما يأخذ التأويل إلى عالم الخرافة، أين الثور المجنح أو الحصان المجنّح (البراق) أو إلى الطير. غير أنّ القاسم المشترك بين هذه الأشكال هو فعل الطيران الدال على اختراق الفضاء والسباحة فيه أي الحرية في الحركة باتجاه الأعلى.

الحرية	إلى الأعلى
الطيران	
الطير	
الأجنحة	من الأسفل

يريد الشاعر من لغته أن تخرج من سجن الألفة الأرضية إلى الغرابة العلوية، يريد التحليق إلى أجواء الحرية الإبداعية والتخلص من قيود الواقع ولغته الرتيبة الجامدة.

...ه الغيوم التي تتبخّر من بحيرات

- الشعر القائم على أساس تعبيري تبرز فيه التعادلات والتوازنات التركيبية وأيضاً العنصر الصوتي.

ـر واضحة من حيث الدلالة
حمل دلالات التحول من حالة إلى
اً معنى الانتقال والحركة من مكان
ـر عادة يكون من الماء ويرتفع إلى
ـد ماء نازلاً هكذا.. فالعملية إذن
حلزونية ذات ديمومة حركية.

ـة الشاعر لا تمتلك هذه الديمومة

ها في الشّعر لأنه فهم طبيعة اللغة
ماهيتها، استطاع أن يفلت من
المألوف الشعري، ويرتفع إلى الأعلى لينهل من الغيوم المرتفعة في الفضاء والمتبخّرة

من بحيرات الشعر

العلو

إلى الأعلى

التحول

التبخر

البحيرات

من الأسفل

وقد تنوعت السمة تبعاً لتنوع النص: فنجد

. سمة السلطة (المؤسسة): في رفض الشاعر أن تكون اللغة أباً أو أماً

وهما يحملان دلالة السلطة الأبوية والوصاية، هناك رفض

وتمرّد على سلطة اللغة كمؤسسة أبوية

. سمة الحركة والاندفاعية: إذ لا يملك الشاعر إرادة الثبات حتى يكبت رغباته التي رسمها باسم ـ الحيوانات السجينة ـ فالحيوانات رمز الأهواء المندفعة والمسجونة قسراً في قفص الجسد ولكنّها هاربة غير ساكنة، باحثة عن منفذ للخلاص من سجن لغة حاصرها من كلّ الجهات، ستعرف أخيراً لغة فيها حرية الحركة.

. السمة الدينية: تداعيات الصور لدى الشاعر جعلت من اللغة تميمة يدلّيها في عنق الوقت، هذا الوقت المتحجّر لعلّه يخرج من هذا المسّ الذي أصابه حتى أحال اللغة إلى ضرب من الأنقاض أو الأنقاض. فالتميمة لها دلالة معنوية مرتبطة بأمور غيبية وبعوالم أخرى، وقد نحا الشاعر هذا الضرب من الترميز حتى يستفيد من هذه السّمة في إعطاء السّطر الشعري غني جمالياً تتشابك فيه الصور عند نقطة تلاقي في هذه العلامة الدالة على مستويات السّمة وأبعادها انطلاقاً من الكشف عن حضور بعض السمات في هذا المقطع الشعري نخلص أنّ الشاعر المعاصر استطاع أن يخلق في لغته الشعرية جمالية جديدة بعيدة عن البلاغة الكلاسيكية، وأن يتعمق في تكثيف الصورة من خلال اعتماده على السّمة المشحونة بألوان الترميز والدلالات في بنيات تركيبية ومعنوية (تركيبية) متباعدة الأشكال سواء من حيث التضاد أو التقابل وذات تلوينات أساسها التشاكل بجميع مستوياته ولكن في وحدة متناغمة مندمجة في نسيج النص الشعري الذي حقق للمتلقي متعة القراءة والتقبل وحرّك فيه آلية الإنتاج التأويلي "المتتبع لتداعيات الصورة والرمز. ذلك أنّ طبيعة السمات في النص انتقلت من وضعية إلى وضعية أخرى وهذا الانتقال صعّد من دلالتها إلى وحدة نصيّة أكثر تطوّراً.

❐

هوامش

(1) د. *أحمد حساني: مباحث في اللسانيات ـ ديوان المطبوعات الجزائرية. ط1. ص145.*

(2) *عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي ص90 ط1. د. م. ج*

(3) *شهوة تتقدم في خرائط المادة. ط1. 1987. ص7 و8 (الديوان)*

(4) د. *عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي ص90 ط1. د. م.*

(5) *محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص، ص19 ط2/1986).*

(6) *المرجع السابق: ص20.*

(7) *المرجع السابق ص21.*

(8) *المرجع السابق ص21.*

(9) د. *عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي ص97 ط.*

(10) *محمد مفتاح استراتيجية التناص. ص24.*

(11) *المرجع السابق ص25.*

(12) د. *محمد مفتاح: استراتيجية التناص ص56.*

(13) د. *محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ص26. 27.*

(14) المرجع السابق ص41.

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

قضية الإرهاب بين الحق والباطل

دراسة..عبد الرحمن عمار

الأدب والأدباء العرب
في الولايات المتحدة الأميركيّة
أدبٌ عربي منفيٌّ عن لغته ووطنه

اسكندر نعمة

إن البحث في موقع الأدب العربي في أميركا عامة والولايات المتحدة الأميركية على وجه الخصوص، يقتضي منّا العودة إلى جذور التّواجد العربي هناك. هذا التّواجد الذي انقضى عليه قرنٌ ونيّف من الزمان، وكان حصيلة هجرة مرّة ابتدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولم تتوقّف حتى

. البحث في موقع الأدب العربي في أميركا عامة، والولايات المتحدة الأميركية على وجه الخصوص، يقتضي منا العودة إلى جذور التواجد العربي هناك، الذي انقضى عليه قرن ونيف من الزمان.

يومنا الراهن.هذه الهجرة المتتالية التي ابتلى بها الوطن العربي عموماً، والدّيار الشاميّة خصوصاً، تعود في خطواتها الأولى إلى عام 1854، حيث قام التاجر اللبناني أنطون البشعلاني بالسفر إلى نيويورك، والاستقرار في ربوعها، وفيها قضى نحبه.. ثم تتابعت الهجرات الفردية والجماعية من سورية ولبنان بعد مذابح 1860 المعروفة.. ولعل أقدم أديبٍ امتطى أمواج المحيطات نحو المهجر هو ميخائيل رستم والد الشاعر أسعد رستم المعروف. ثم تكاثرت الهجرة بعد فشل الثورة العرابيّة في مصر. وبشكل عام فقد كان الفلسطينيون هم السبّاقون إلى الهجرة بشكل جماعي، حيث أمّوا الأميريكيتين وتوزعوا فيهما. ثم زحفت موجات مهاجرة من سورية ولبنان، لتنتشرَ في الأميركيتين، بين المدن العامرة والشواطئ، وبعضهم توغّل في الصحارى ومجاهل البلاد، يعمّرها ويشيد فيها المزارع والأبنية...

لا شكَّ أن المهاجر العربي إلى الأميريكيتين، سواء في مراحل الهجرة الأولى أو في الفترات التي تلتها قد خسر نفسه وخسره وطنه الذي هو أحوج ما يكون للقوى المنتجة التي راحت تعمّر أميريكا وتنهض بها. و يكفي للدلالة على ذلك، أن نعرف أنَّ سبعين ألف مقاتل عربي تطوّعوا في الجيش الأميريكي خلال الحرب الكونيّة الثانية. وأن /3000/ طبيب يشكّلون ما عُرف باسم رابطة الأطباء العرب في الولايات المتحدة الأميريكية الآن..

من خلال هذا الحشد الهائل من المهاجرين العرب تفجّر الأدب العربي في الأوساط الأميريكية على يد ثلّةٍ من الأدباء العرب المهاجرين. ففي مطلع القرن العشرين فَتَحَ الأدبُ العربي في الولايات المتحدة عينيه على الحياة. أدبٌ طفل بدأ يحبو في حذر وخوف وفقرٍ، في قبوٍ عفنٍ مظلم من شارع واشنطن في نيويورك حيث كان أمين الريحاني يرعى ذلك الأدب الوليد ويلتزم أبوّته، واستطاع ذلك الأدب الطفل أن يقف على قدمين مرتجفتين، ليهمس همسات تحمل كثيراً من الأسرار التي بلغت مسامع فنّان فقير،

يعيش في بيت حقير في بوسطن. ذلك الفنّان هو جبران خليل جبران، فقوي به ساعدُ الطفل واشتدَّ قليلاً، حتى جاءَه ميخائيل نعيمة في عام 1916 يشدُّ أزرَه، ويدفع به في زحمة الآداب والأفكار، فإذا به يصبح بعد عام 1930 لحناً ملائكياً وفكراً أصيلاً خالداً يعزفُه كلٌّ من:

إيليّا أبو ماضي، ورشيد أيوب، ونسيب عريضة، وغيرهم كثيرون...

هذه الإشارةُ السريعة والمقتضبة جداً إلى زمن البدايات، إلى إنتاش البذور وتمكُّن الجذور الأولى، تثبتُ أن الأدب العربي في أميريكا أدبٌ عربي الأرومة، عربيّ الجني. نشأ في بيئة أجنبيّة الوجه واليد واللسان، فكان أن خضع . رغبَ في ذلك أم لم يرغب . خضوعاً مطلقاً لقاعدة التأثر والتأثير. فقد ظلَّ محافظاً على ملامحه الأصيلة الموروثة شكلاً ومضموناً، محاولاً الملاءَمة بينها وبين البيئة الغريبة التي فرضت عليه نوعاً مغايراً من الحياة والنمطيّة أسلوباً ومحتوى...

إذا تخطّينا زمن البدايات المضيئة تلك، زمن بناء المداميك الأولى على يد الأدباء العرب الأوائل في الولايات المتحدة، تبيّن لنا أن الكثيرين من النقّاد والدارسين الآن يذهبون إلى الاعتقاد بأن الاهتمام بالأميريكيين من ذوي الأصول العربية، أو من يسمّون بالأميريكيين العرب، وبخاصة الأدباء والمفكرين والكتّاب منهم، قد بلغ الآن ذروة مداه وازدهاره. فقد ازداد الاهتمام الأكاديمي والإعلامي والثقافي بتلك الجالية بعد أن كانت مغمورة مهملة، وذلك يعود إلى سببين رئيسين.. أوّلهما ازدياد عدد الجالية العربية في الولايات المتحدة، وانتشارها أفقيّاً وشاقولياً في مختلف الأوساط والقطاعات الفنيّة والثقافية والتجارية والتكنولوجيّة.. وثانيهما ذلك الصّعود غير المسبوق على سلّم المواقع الهامّة لاثنين من الرجال العرب الأميريكيين وتبوّؤهما مناصب عالية جداً في المواقع السياسيّة والرسميّة، وهما: جون سنونو محافظ نيو هامشر، الذي عُيّن رئيساً لهيئة العاملين في البيت الأبيض، ومديراً للمكتب الخاص فيه... وجورج ميشيل نائب ولاية ماين الذي أصبح رئيساً لمجموعة نوّاب الأغلبية في مجلس الشّيوخ... إن هذا الموقع الاجتماعي المتميّز لموقع الجالية العربية هناك، دفعَ بعضَ الدارسين العرب في المشرق أو في الغرب نفسه، إلى القول بتميّز الأدب العربي في أمريكا، وبأنه يحتلُّ موقعاً بارزاً.. إلا أن هذا الرأي يظل في حدود الانحياز إلى الذاتيّة. وأن الحكم على تفرّد الأدب العربي في أميريكا ومستواه الفنّي، أمرٌ يفتقر إلى الدّليل الوجيه والوثائق الناصعة، على الرغم من أن الاهتمام بالجالية العربية ذات المليوني إنسان ونيّف. وبنتاج أدبائها وكتّابها ومؤلفيها، أضحى الآن ومنذ نهاية السبعينات أمراً غير عادي، ويرفدُ هذا الاهتمامَ، أعمالٌ أدبية هامة، يصدرها أدباء أميريكيون عرب، أو تتناول أعمالاً أدبية وثقافيّة لهم، مع العلم أن النظرة إلى أعمال أولئك الكتّاب لم تتحرر بعد بما فيه الكفاية من ارتباطها بروح الخصومة والنظرة ذات الصّبغة العدائية بين العرب الأميريكيين ويهود أمريكا المهيمنين على كل مرافق البلاد الاقتصادية والسياسية والثقافية والفنيّة.. وهنا يجدر بنا أن نلاحظ أنّ الأدب العربي في أمريكا يعيش معاناة مزدوجة متناقضة المنشأ. أولاهما معاناةٌ داخلية تتمثل في إعراض أفراد الجالية العربية أنفسهم عن تلقّف النتاج الأدبي للأدباء العرب هناك، ومواجهته بموقف سلبيٍّ في أكثر الأحيان، وعدم تشجيع نشره أو محاورته ونقده.. وثانيهما معاناة خارجية تتمثَّل في عزوف دور النشر والإعلام عن نشر تلك الأعمال والترويج لها، تأثراً بالروح الأمريكية الغربية عامة والروح الصهيونية بشكل خاص.. إلا أن تأثُّر أفراد الجالية العربية بما يجري على أرض الأجداد والوطن الأم، يكسرُ

. رسم الكتاب العرب الأمريكيون بأقلامهم صوراً زاهية لمشهد ثقافي أدبي أصيل، وقد ازدهر ذلك المشهد محققاً نجاحاً فنياً لم تعهده الحياة منذ أيام التأسيس الأول.

. الشعر العربي في الولايات المتحدة، يتردد في حدود أفراد الجالية العربية ومن يتصل بهم، بعيداً عن الساحة المدرسية والأكاديمية، وذلك لعدم توفر الكوادر المهيئة لتدريسه.

نسبيّاً من طوق المعاناة الأولى، ويجعل الجالية أكثر اهتماماً بما يُنشر في ربوعها من أدب وفكر عربيّين.. وكذلك فإن تطور الزمن وما يصاحبه من مستجدّات سياسية واقتصادية، واندماج أفراد الجالية في المجتمع الأمريكي، يساهم إلى حدّ بعيد بكسر طوق المعاناة الثانية...

لقد رسم الكتاب العرب الأمريكيون بأقلامهم، صوراً زاهية لمشهد ثقافي أدبي أصيل. وقد ازدهر ذلك المشهد محقّقاً نجاحاً فنيّاً لم تعهده الحياة منذ أيام التأسيس الأول الذي يعود إلى أيام "الرابطة القلمية" التي أسّسها الريحاني وجبران ونعيمة في العشرينات من هذا القرن كما سبق ذكره.. ولعل الأدب العربي الأمريكي بين المرحلتين السابقة والراهنة عانى من شيءٍ قليل أو كثير من الانقطاع أو الجمود. لذا فإن النشاط الأدبي الراهن ومنذ ثمانينات هذا القرن، يُعدُّ مرحلة ميلاد جديد، وليس مرحلة إعادة ميلاد، أو إحياءٍ لأمرٍ كان مزدهراً.. ذلك أن معظم أعمال الرابطة القلمية وكتّابها الكبار، والتي لاقت المزيد من الانتشار والدراسة والنقد في أوساط المشرق الأدبية، تكاد تكون غير معروفة أبداً في أوساط المجتمع الأمريكي، لأنها كُتبت باللغة العربية والروح العربية والتقنيّة العربية. على الرغم من استثناءات قليلة كتبها جبران بالإنكليزية، فأتيح لها المعرفة والانتشار الأكثر.. ولعل هذه القضيّة بالذات، قضيّة تقوقع الأدب العربي الأمريكي على يد أساطينه الأوائل، أفرزت همّاً عميقاً من المعاناة القاسية، تحمّلت وزرها الأجيال التالية من الشعراء وكتّاب القصة المعاصرين من أمثال: نعيمة شهاب ناي، وفانس بورجيلة وكثيرين غيرهم من الذين بذلوا ولا يزالون، جهوداً مضنية لقبولهم في صفوف المجتمع الأمريكي الفنّي والثقافي.. ولعل العمل الأدبي الكبير المتمثّل بنشر كتاب: "ورق العنب: قرنٌ من الشعر العربي الأمريكي" يُعدُّ بمثابة نقطة التحول والانقلاب في هذا المضمار..

إن النشاط الثقافي للأمريكيين العرب يدور في فلك ثلاثة مجالات هامة: السيرة التاريخية . السيرة الذاتية . الأدب بأجناسه الأربعة "الشعر . القصة . المسرح . النقد الأدبي".. هذا بالإضافة إلى أعمال هامة وموضوعية تتعلّق بعمق أزمة "الشرق الأوسط". مع طرح تساؤلات مريرة بخصوص سياسة حكومة الليكود المتشدّدة في الوطن المحتل إزاء القضيّة الفلسطينية والعربية عموماً. إن انتشار مثل هذه الدراسات تعكس الاهتمام الملموس بالأمريكيين العرب، وتُبرِزُ نوعية التغيّر البطيء الملحوظ في سلوك الولايات المتحدة الرسمي إزاء القضية الفلسطينية والعربية، ممّا أدّى إلى إحلال الثقة محلّ التحفّظ ودفع الأجيال العربية اللاحقة إلى علنية التعبير عن هذه القضية، وساهم أيضاً في تطوير مواقع الجالية العربية اجتماعياً وثقافياً وترسيخ مواقفها...

إلاّ أننا في مثل هذه الدراسة المقتضبة، لا نستطيع الإحاطة بكل جوانب النشاط الثقافي للأمريكيين العرب، بل سنقصر الحديث على مجال الأدب فحسب بأجناسه الأربعة "الشعر . القصة . المسرح . النقد الأدبي"، مُعرِضين عن الخوض في مجالَيْ: السيرة التاريخية . السيرة الذاتية.. ذلك أن البحث في هذين المجالين يقتضي منّا استفاضة وإطالة لا مجال لهما الآن...

*.. الأدب والشعر:

لا غرابة في أن نرى الشعر وقد استطاع أن يحقّق مكانة مرموقة لدى الأمريكيين العرب. الأمر الذي يتيح لنا أن نربط بين مكانة الشعر المتميّزة في الوطن العربي آسيويّاً وإفريقيّاً، وبين مكانته في المهجر الأمريكي. ولكن وعلى الرغم من كل ذلك، فإن الشعر العربي والشعراء العرب في أمريكا غير معروفين اجتماعياً وشعبيّاً خارج

. تظل كفة الشعر أكثر رجوحاً عن سواها فيما أُلّف ونشر بأقلام المهاجرين العرب. ولذلك فإن الحصيلة الفنية لأعمال القصة تعد ضئيلة نسبياً.

نطاق الجالية العربية بما هو كافٍ.. ويشكّل جبران خليل جبران الاستثناء الوحيد في هذا المجال. ذلك أنه وحسب رأي الناقد الكبير مارون عبود: "أن جبران أراد أن يمشرق الغرب". كما هو هامٌّ جداً أن نتذكّر قول الرئيس الأمريكي السابق تيودور روزفلت عن جبران: "أنت أول عاصفة انطلقت من الشرق واكتسحت الغرب، ولكنها لم تحمل إلى شواطئنا غير الزهور".

ومهما يكن من أمرِ الشعر العربي في الولايات المتحدة، فإنه يظل يتردّد فقط في حدود أفراد الجالية العربية ومن يتصل بهم بعيداً عن الساحة المدرسية والأكاديمية وذلك لعدم توافر الكوادر المهيئة لتدريسه.

يقف في طليعة الأعمال الشعرية المنشورة، كتاب: "ورق العنب: قرنٌ من الشعر الأمريكي العربي" والذي أعدّه كلٌّ من جريجوري أورفاليا وشريف الموسى.. في هذا الكتاب، والذي نُشر في عام 1988، نقع على حديث مستفيض عن عشرين شاعراً أمريكياً من أصل عربي. منهم خمسة أدركهم الموت وهم: أمين الريحاني . جبران خليل جبران . إيليا أبو ماضي . ميخائيل نعيمة . جميل حلوة.. وقد تضمّن الكتاب أكثر أشعار هؤلاء جودةً. ومنها لم يسبق نشرهُ من قبلُ. أمّا الشعراء الخمسة عشر الذين يتحدث عنهم الكتاب، فكلّهم أحياء يُرزقون، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: يوجين بول ناصر . يوسف عوض . فوّاز تركي . لورنس يوسف . نعيمة شهاب ناي . جاك مارشال..

. عندما نتحدث عن التأليف المسرحي العربي في الولايات المتحدة نرى أن الخط البياني يأخذ في الانحدار، ويعلن عن الضعف كماً ونوعاً.

بالإضافة لهذا الكتاب الك
بعض الدواوين الشعرية الفرديـ
الشعراء الكبار: "أنشودة المتصـ
مختارات من رائعة ميخائيـ
الجفون". وكذلك كتابا: "الشعر
و"ديوان من الشعر العربي الحـ

عام 1987 من إعداد سلمى الجيوسي ومنى خوري.. ويقدّم د. هـ ملحم في ديوانه الكبير "راحة في الحب" المنشور في عام 1975. أشعاراً تتراوح بين الرصانة والسذاجة، مغلّفة كلها بطابع الحب والولاء والاشتياق لوالدته المهاجرة اللبنانية. وتأتي قصيدة: "أنشودة مديح إلى جزيرة أليس" في ذروة أشعاره من حيث الجودة والروح الشاعرية.. أمّا ديوان صموئيل حازو: "حقوق الدم" المنشور في عام 1968، فيضم أشعاراً رقيقة هامسة مترعة بالصور الأنيقة عن العائلة والتراث والمهاجَرة والتمزّق بين الجذور والوضع الاجتماعي الراهن.. ويبقى ديوان شعر جوزيف عوّاد:

"المسافات المضيئة" المنشور في عام 1980، أروع ما أُلّف من دواوين شعرية فردية تحمل تجارب ذاتية وهموماً اجتماعية. إذ يلج الشاعر في ديوانه هذا باب الروحانيات والتأملات الفلسفيّة، والتأملات الاجتماعية في أحوال العائلة والانتماء والمرأة والحب والصداقات والواقع الاجتماعي. كما يقدّم فيه لمحات عن واقع العلاقات الإنسانية السائدة بين فئات الجالية العربية في الولايات المتحدة وتناقضاتها المريرة أحياناً.

*.. الأدب والقصة:

تظل كفّة الشعر أكثر رجوحاً عن سواها فيما أُلّف ونُشر بأقلام المهاجرين العرب. ولذا فإن الحصيلة الفنية لأعمال القصة العربية ونشرها في الولايات المتحدة تُعدُّ ضئيلة نسبياً، فقليلٌ جداً مَنْ نُشرت لهم قصص، وأقل من ذلك من جعل لقصصه خلفيّة عربية ينطلق منها ويؤسس عليها فنّه القصصي..

إن قصة "كتاب خالد" عام 1911 لأمين الريحاني، تُعدُّ القصة الوحيدة المعروفة، التي تحكي حكاية أول موجة مهاجرة من سورية إلى أميريكا، يقصُّ فيها مؤلفها بأسلوب جريء معمّق

وبروح عاطفية مؤثرة، محنة ومعاناة "خالد". ذلك المهاجر العتيق والأديب الكاتب، الذي يعمل في الكشّة حيناً، وحيناً بائع برتقال متجولاً في "السنترال بارك". ويكتبُ في غير أوقات العمل والتجوال قصصاً ساخرة وخواطر مُرّة. كما توجد بعض قصص ميخائيل نعيمة القصيرة التي جُمعت في مؤلف واحد بعنوان: "عام جديد: قصص، سيرة ذاتية، قصائد" ونشرت في عام 1974. وقد كتبها نعيمة على طاولةِ مقهى للمهاجرين السوريين في نيويورك، كان يرتاده ويألفه.

وسوى ذلك فإن الكاتب المعروف في الأوساط الأميريكية فانس بورجيلة، يُعد في طليعة كتاب القصة والرواية. بل يُعد الوحيد من الكتّاب العرب الأمريكيين، الذي أبدع نثراً قصصياً خيالياً جادّاً، وقد أبدع عشر روايات مشهورة، كانت الشخصية المحورية في بعضها من الأمريكيين العرب، وأهمّها رواية: "اعترافات شباب تبدّد" عام 1960، يتعرض بطلها المتجول في أرجاء المعمورة لأحداث جسام ومغامرات صعبة وأزمات حادة تؤدي به إلى لبنان، حيث يعثر هناك على جدته التي يتعرف فيها أكثر إلى أصوله وتراثه وانتمائه. وقد عدَّ بعض الدارسين والنقاد هذه الرواية من أهم الروايات العربية المؤلفة في القارة الأمريكية. ولأبي رجيلة هذا روايات عديدة أخرى منها: "سمكة بين الحطام . نهاية حياتي . الكتاب العظيم المزيّف . حياة أبي".

وقد سيطر على أكثر هذه الروايات جوٌّ من الاستغراق في التأمل الحياتي والنفسي. وكذلك محاولات تتراوح بين النجاح والفشل لرفع شأن المستوى الثقافي العربي في شتّى جوانبه الفكرية والسياسية...

إلاّ أن الروايات العربية الأربع التي تُعدُّ عربية صرفة بشخوصها وأفكارها وتطلعاتها، فهي: "شغلُ القرود" لمؤلفها جوزيف جحا . "الشمعدان" لمؤلفها جريجوري أورفاليا . "كرم الضيافة" للكاتبة نعيمة شهاب ناي . "بيتٌ مفتوح" للكاتب جيمس هجس.. كل هذه الروايات تدور في فلك العلاقات والمشاكل والتناقضات العرقيّة وأزماتها المختلفة، ولكن بأسلوب سردي روائي يبعدها عن جو المقالة والبحث.

هناك بعض الروايات التي يمكننا أن نسمّيها روايات فلسطينية عربية أمريكية. كرواية: "الغروب التام للشمس" ورواية "الجامدون" للشاعر صموئيل حازو. ورواية: "البنات" بقلم كونسليو شاه بحر. وكل هذه الروايات تتناول بشكل سردي قصصي، وبأسلوب مشوّق جذّاب أزمة الصّراع العربي الصهيوني والحياة الفلسطينية والهجرة إلى الولايات المتحدة....

*.. الأدب والمسرح: عندما نتحدث عن التأليف المسرحي العربي في الولايات المتحدة نرى أن الخطَّ البيانيّ يأخذ في الانحدار، ويعلن عن الضعف كمّاً وكيفاً. إذ أننا لا نكاد نعثر إلا على أعمالٍ مسرحية قليلةٍ، وضعيفة الحظ من حيث الانتشار والإقبال على مشاهدتها ممسرحةً على الخشبة. فهناك مسرحية: "ارتقاء آنّا" عام 1919. للكاتب هنري شابمان فورد، والتي تدور حوادثها حول فتاة سورية متأمركة في سلوكها ومواقفها وتطلعاتها، تعمل مضيفة مقهى في مدينة "مانهاتن".. ومسرحية أخرى بعنوان: "أولاهوما" المستوحاة من واقع حياة وتصرفات بائع سوري متجول في مناطق كاليفورنيا وصحراء نيفادا.. أمّا الكاتب المسرحي الوحيد الذي أتيح للجمهور أن يُشاهد عمله ممسرحاً فهو الكاتب: فريد سعيد الذي كتب بين أعوام 1951ـ 1988 خمس مسرحيات متتالية: "الفتاة الناضجة . حاميكا . فلاهولي . أسعد فتاة في العالم . قوس قزح" وقد انتشرت كل هذه المسرحيات مطبوعة على الآلة

الأمريكيين ممن مارسوا مهمة النقد في حدود ضيقة.

الكاتبة فحسب.. وحقّقت بعض النجاح على خشبة المسرح.

*.. الأدب والنقد:

لم يكن النقد الأدبي بحالة أفضل مما كان عليه المسرح والأدب المسرحي. ذلك أن النقد حالة أدبية وفكرية وتنظيرية متميّزة. وهي بحد ذاتها تابعة وليست متبوعة. ولذا فإنها متأثرة إلى حدٍّ كبير بالحالة الأدبية السائدة وبالمشهد الثقافي الذي تعانيه بشكل عام، صعوداً وهبوطاً. لذا فإن النقد الأدبي في الساحة العربية الأمريكية لم تكن له تلك المكانة المتميزة.. لقد برز عدد من العرب الأمريكيين ممن مارسوا مهمة النقد الأدبي ضمن حدود ضيقة مثل: إيهاب حسن وإدوارد سعيد. إلا أن أكثر أعمالهم النقدية كانت غير شائعة. ولم يُتح لها حظ من الدراسة الكافية واللائقة. والأمر نفسه نشهده في أعمال الناقد: يوجين بول. الذي كتب مقالات نقدية عديدة جمعها تحت عنوان: "أمريكا في مقالات: نقد وما وراء النقد" عام 1983 وهي عبارة عن مقالات كتبها عن أدب جبران.. وتبقى الأعمال النقدية التي قدمتها الناقدة: إيفلين شاكر، أجدر الأعمال النقدية العربية الأمريكية بالذكر، لأنها تقويمات رائدة وهامة جداً للأدب العربي الأمريكي، حيث أشارت إلى مواطن الجودة ومواطن الضّحالة، ورفدت تلك الأعمال الأدبية المدروسة بملاحظات نقدية رفعت من قيمة تلك الأعمال. وقد حملت أعمالها النقدية المشار إليها العنوانات التالية: "الادّعاء بالعروبة . أداء الدور في رواية فانس بورجيلة . رجلٌ لا قيمة له . البدء من جديد في الشعر العربي الأمريكي". وقد كتبت الناقدة إيفلين شاكر أعمالها النقدية هذه خلال أعوام 1982. 1988.

❒

حاشية:

اعتمدتُ في هذه المقالة، لمعرفة بعض أسماء الكتب والمؤلفات الأدبية وسنوات صدورها، على

البحث الأدبي المرجعي للكاتب العربي الأمريكي: جريجوري أورفاليا. ترجمة وجيه بيازيد.

❑❑❑

(عاهة إبليس)
العاهة الكونية المحببة

د.حسين سرمك حسن - العراق

إن عاهة (إبليس) التي سممت الوجود بجمالها وأشاعت فيه مثل هذه البهجة المثلومة الأخاذة وجعلته يزدهر بالإشكالات الباذخة الباهرة بتماثل للغبطة.. هذه العاهة هي فعل خلق بكل ما تحمله كلمة خلق من معنى.. ولكنه هنا . وهذا شرط جديد من شروط العاهة . خلق أصيل في معمل الشاعر..

– ***لقد أثبت إبليس الشاعر الحقيقة التحليلية المهمة التي تقول: إن الحرام هو تحظير مفروض من الخارج ضد أقوى رغبات الإنسان.***

في الداخل.. في اللاشعور.. لقد خلقت التفاحة ثمرة حلالاً ولكن إبليس الشاعر هو الذي ألبسها معجزته الكبرى اللذيذة المدمرة.. لقد كانت شجرة الحلال يتيمة ذاوية إلى أن وقفت بجوارها شجرة الحرام فانتعشت الغابة.. هذا ما حصل في الخارج ولكن المعجزة قامت حين ألبس إبليس الشاعر الحلال الحرام وبالعكس.. وركّب ثمار الحرام على أغصان شجرة الحلال الوارفة.. وهذا ما حصل في الداخل.. وهذا هو السرّ الذي جعل لإبليس الشاعر "هيبة غامقة" و"مغفلين" يتبعانه أنّى سار رغم التحذيرات.. وهذا هو ما جعل للحرام دلالتين: "ـ دلالة الشيء المقدس المكرس ودلالة الشيء المقلق الخطر المحظور المدنس وأفضل تعبير له ((الخوف المقدس)). وفي أعماق أعماقنا.. في أغوار النفس الإنسانية موقف ازدواجي من الحرام (حيث يطيب للاشعور انتهاك التحظيرات ولكن النفس تخشى أن تفعل ذلك، وهي تخشاه لأنها تودّ لو تفعله، والخوف أقوى من الرغبة ولكن الرغبة تبقى لا شعورية). لقد أثبت إبليس الشاعر الحقيقة التحليلية المهمة التي تقول إن الحرام هو تحظير مفروض من الخارج ضد أقوى رغبات الإنسان والميل إلى انتهاكه يظل قائماً في لا شعوره والأشخاص الذين ينصاعون للحرام يقفون موقفاً ازدواجياً حيال ما هو حرام. والقوة السحرية المعزوّة إلى الحرام لا تتجاوز كونها المقدرة المتاحة له على إيقاع الإنسان في الإغراء، هذا هو كل ما فعله إبليس.. إبليس الداخل وإبليس الشاعر.. فما الذي فعلناه نحن بعد أن ورثنا ما تركه لنا . وما أقسى أن تكون وريثاً كما يقول "نيتشة" .؟؟.

لقد أورثنا لعبة الآثام الحسنى.. فعل توريط ملذ.. ثمرة محرمة.. دسائس طازجة.. لعباً طفلياً حراً تحت أستار الفن.. و((ألبس التفاحة معجزته)).. لم يختزن سوى عداوات خالدة وحصى. وفي كل ذلك كان إكسيره رائقاً عذباً لأنه يمزج نسبة من دوافع اللذة والألم بنسب معلومة وموزونة بذكاء الفنان فقد أصبح شاعراً وخبيراً بخفايا النفس الإنسانية وزواياها المظلمة.. فما الذي فعلناه بإكسيره؟.. لقد أهملنا عمداً نسبه الموزونة وجعلنا إكسيره يغلي حدّ الفجيعة بمحلول العدوان والموت الأسود.. لقد أغفلنا مع سبق الإصرار التفاحة والدسائس الطازجة ولم نفتح

سوى صندوق العداوات الخالدة كما فعلت الفتاة "باندورا" حين أعطاها الإله الإغريقي ((زيوس)) صندوقاً يحتوي كل أمراض الإنسان وقال لها لا تفتحيه ولكنها اقترفت المحظور فحلت اللعنة عليها وعلى البشر... لقد أورثنا حصى صغيرة ملونة نرجم بها شياطيننا في عملية رمزية لإطفاء شعورنا بالإثم فتحول الحصى على أيدينا إلى قذائف وصواريخ تطلق من جهنم.. وتحولت العداوة إلى ثارات وحروب دامية ملعونة.. لقد أوقعنا حتى (إبليس) في ورطة وجعلناه يشعر بعجزه بعد أن انفلتت غرائز الموت من لجامها واندفعت كالطوفان: . ((إنني منهمك بضآلتي

كبنفسجة في أرض حرام..))

إنه لا ينسى الشعر وهو في قلب المحنة.. حتى وهو وسط ألسنة الجحيم المستعر المعاند.. كان إبليس الشاعر يغوي الإنسان أما نحن فنقتله ونقطعه إرباً.. إرباً.. نحن أبالسة العصر الراهن المتشدقين بخدعة الحضارة.. أي حيوان نصب له هذا الكم الهائل من القوانين والشرائع ليسلم أبناء جلدته من شره ويصبح ((متحضراً)) غير الإنسان؟ هل هناك حيوان . غير الإنسان . يقتل أبناء جنسه ويمزقهم بالملايين؟ . قال (لوسيانو) لو تعلمت الثعالب استخدام الكهرباء هل ستستخدمها في تعذيب الأرانب؟. لقد أفسدنا اللعبة.. وهاهو إبليس الشاعر يرفع الراية البيضاء مستسلماً أمام الأبالسة الجدد.. أبالسة الموت والدم والخراب: .

((ما عاد يُرجى من ملكوتي
سوى أن أتفسخ
ها أنذا أتنحى منذهلاً
لمهاراتكم في السواد
في السواد..
في السواد..
ها أنذا أتورط
بي..))

لقد سمحنا بطيش ونزق لا مسؤول بنمو جانب واحد من دوافعنا حدّ اللعنة وهو المتعلق بدوافع العدوان.. غرائز الموت.. فانتفخ (الهو) وتشوه اللاشعور.. وهذا ما أكده عالم النفس الشهير "يونغ" . الذي نتفق معه في النتيجة ونختلف معه في طبيعة آليات الانحطاط المفجع . حيث قال: .((لقد انتهى عصر العقل، كما نعلم من التاريخ، بأهوال الثورة الفرنسية وفظائعها. وفي عصرنا هذا جعلنا نحس مرة أخرى بتمرد قوى اللاواعي المدمرة التي في النفس الجماعية. فكانت النتيجة مجزرة بشرية لا يوازيها حدث في التاريخ. وهذا بالضبط ما كان يبغيه اللاواعي بعد أن تقوى وضعه تقوية مريعة بعقلانية الحياة العصرية التي إذ راحت تقضي على قيمة كل ما هو لا عقلاني، عجلت في إقحام وظيفة اللاعقلانية في اللاواعي. غير أن هذه الوظيفة حالما تجد نفسها مكبوتة في اللاواعي، تعيث فساداً لا وقفة له كمرض عضال يستحيل اجتثاث بؤرته لأنها غير مرئية.. حينئذ يكره الفرد كما يكره القوم على أن يعيشوا اللاعقلانية في حياتهم، مكرسين حتى أسمى مثلهم وأبرع أذكيائهم للتعبير عن جنونها في أكمل شكل..)).

. لقد سمحنا بطيش ونزق لا مسؤول بنمو جانب واحد من دوافعنا حدّ اللعنة، وهو المتعلق بدوافع العدوان.. غرائز الموت، فانتفخ (الهو)، وتشوّه اللاشعور.

لقد قلنا في البداية إن ((السماء تتسع لكل النجوم ولكنها لا تتسع إلا لإله واحد..)) وسنكمل هذه العبارة حسب رؤية إبليس الشاعر ونقول ((وإبليس واحد)) ففي البدء رأى الإله أن شيطاناً واحداً ضروري من ناحية وكاف من ناحية أخرى.. أما الآن . في عصر اللعنات والظلام . فقد أصبح الإله أعزل ومحاصراً بملايين الشياطين.

لقد قال (ريلكه): . ((ماذا تفعل يا إلهي عندما أموت؟

أنا غذاؤك، فعندما أبلى أنا رداؤك ونسيجك

أنا وعاؤك، فعندما أنكسر ستفقد بفقدي كل معنى لك))

وقال ((إنجيليوس سيليزيوس)): .

((أنا كبير كبر الإله.. وهو صغير صغري..

فلا هو بمستطيع أن يزيد عني، ولا أنا بمستطيع أن أقل عنه

أنا أعلم أنه لا يستطيع أن يعيش إلهاً بدوني

وعندما أصير إلى عدم، تكون أزمة الإله..

إذ تتخلع عنه ذاته..))

ما هي الحدود بين الإنسان والإله.. بين الشاعر وإبليس.. وبين الشاعر والإله؟... ثم أخيراً وهذا هو الأهم: . بين الإنسان والشيطان؟...

. غابة الشعر، بعكس ما يتصورها البعض، ليست مليئة بالثمار المسحورة المتلألئة الجاهزة للقطف، بل تملأ دروبها الموحشة المردة والغيلان.

ولكن كيف يصبح الشاعر إبليساً؟

والجواب هو أن القدرة الشعرية الفائقة هي قدرة شيطانية ولكن الشاعر لا يصبح إبليساً إلا إذا امتلك حدودها القصوى، وهذه الحدود القصوى التي تتمثل في أن تقف موهبة الشاعر السحرية على ساقين . قل ساقاً واحدة إذا شئت . حديديتين متكاملتين: . ساق الرؤيا وساق الرؤية. ساق الرؤيا لكي يجيب عن السؤال الأول الخطير وهو: . لماذا أكتب؟. وساق الرؤية لكي يجيب عن السؤال الثاني الخطير أيضاً وهو كيف أكتب؟.. وعلى الشاعر الكبير الذي يقرر المجازفة بروحه ودخول غابة الشعر . هذا القرار هو الذي يعجز التحليل النفسي عن الإجابة عليه فهو مرتبط بلغز الموهبة ـ أن يستل خنجره لا منجله، فغابة الشعر بعكس ما يتصورها البعض ليست مليئة بالثمار المسحورة المتلألئة الجاهزة للقطف بل تملأ دروبها الموحشة المردة والغيلان وعلى الشاعر أن يدافع عن حلمه الشعري . رؤياه حتى الموت وأن يعرف (لماذا) دخل الغابة.. كم شاعراً راوح طويلاً عند أبوابها أو عاد أدراجه لأنه لم يكن يعرف أصلاً (لماذا) جاءها؟ وكم شاعراً استنزفت طاقته في متاهات دروبها التي كانت تعيده إلى نفس النقطة كل مرة لأنه لم يكن يعرف أصلاً (كيف) يمشي في متاهاتها و(أي درب) يختار؟... إن الرؤيا في الشعر هي . كما يقول (أدونيس) هي نفاذ الشاعر ببصيرته الحادّة إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة)).. وقد جاء هذا الشاعر ((سلمان داود محمد)) ومنذ أول قصيدة مسلحاً برؤياه متميزة كانت من الطبيعي أن تكون غير مكتملة في البداية وأن يسعى بإرادة غير هيابة إلى صقلها وإكمال أدواتها فحقق نضجاً باهراً في مجموعته الثانية ((علامتي الفارقة)) في أول قصيدة من مجموعته الأولى ((غيوم أرضية)) مزج بخلاقية عالية الهم الشخصي بالهم العام، والفردي بالكوني.. عاد إلى الماضي في رحلة عذاب وألم مدفوعاً أصلاً بصراعات وهموم اللاشعور الفردي الخلاق ليبحث في ركامه الرهيب وبين فوضى محتوياته ليخطف من بين ملايين الرموز والحوادث والأشياء "عاهة".. خطفها بدراية ومكنة وقصدية امتزجت فيها عوامل الشعور واللاشعور.. دفعة إبليسه الخاص (عاهته) . الهو ـ ليلتقي بإبليس العام والكوني وتمتزج (العاهتان) وتتفاعلان بحرارة ويعود إلينا الشاعر ممزقاً وفرحاً في نفس الوقت فقد اتسعت رؤيا عاهته الفردية لتصبح بسعة الكون وليستدرجنا إلى المصيدة الشعرية بإغواء الرؤية الفنية فنسعى لاهثين وبحماس ليتقابل الفعل (الاستعرائي) للشاعر الذي يكشف أمامه الآن عاهته بجسارة فقد أصبحت عاهة إبليس الذي تخفّى خلفه والفعل (التبصصي) أو (الاستراقي) لنا على عاهة الشاعر التي أصبحت عاهتنا جميعاً.. فيا لها من لعبة (إبليسية).. فالشاعر ((وقد انسحب من الواقع إلى أخاييله . كما يقول (أوتو فينخل) . التي تمثل مشتقات لرغباته

الأوديبية والتي يستشعر إزاءها الإثم يجد طريقه عائداً إلى العالم الموضوعي بأن يقدم إليه عمله الشعري.. وتقبل هذا العمل الفني يعني بالنسبة إليه أن الجمهور يشاطره إثمه مما يخفف عنه مشاعر إثمه. والناس وهم الذين لديهم رغباتهم الأوديبية الخاصة يعجبون بالشاعر لاجترائه على التعبير عما كبتوه ومن ثم يخفف عنهم مشاعر إثمهم..)).. وهكذا يصبح الشاعر إبليساً!! لا أعلم هل (لعاهة) الشاعر البسيطة . العرج الخفيف في ساقه اليسرى أثر . ولو بسيط . في دفعه إلى البحث عن عاهة إبليس؟ رغم أنني لا أميل إلى هذا الربط الفج لكنني أيضاً لا أستخف به فما نراه بعين الشعور بسيطاً لا قيمة له تراه عين اللاشعور أحياناً مهولاً فائق التأثير..

ولكن سائلاً سيسأل: إنكم جميعاً . معشر النقاد . تحفظون قاعدة للرؤيا تحاولون تطبيقها على جميع الشعراء المبرزين من أهم أسسها . على الشاعر أن ينتقل من الخاص إلى العام أو كما يقول "هيدجر" أن ((يرفع النقاب في البداية عن كل شيء، عن كل ما نتناوله ونتداوله بعد ذلك في لغتنا اليومية الجارية)) أو كما يقول "أليبريس" . ((أن يكشف عن الوجه الخفي للكون وينزع الحجاب عن العلاقات والمراسلات السرية)).. فإذا كان هؤلاء الشعراء المبرزون جميعاً ينبغي أن يمتلكوا مثل هذه الرؤيا، فما الذي سيميز أحدهم من الآخر؟ وما الذي سيجعل رؤيا "سلمان داود محمد" تختلف عن رؤيا أقرانه؟..

والجواب هو: هنا يبرز عامل (إبليسي) آخر.. هو دور (الرؤية): كيف أكتب؟ وما هو (الشكل) الذي سأقدم من خلاله رؤياي؟.. وقد أمسك هذا الشاعر ببعض عناصر الفعل الشعري الحديث باقتدار ورهاوة حقيقية: . فقد عمل بعض شعراء قصيدة النثر على (تنضيد) الصور الشعرية في القصيدة حد التخمة.. صور مدهشة تسحر لب القارئ لكنها . في النهاية . تجعل القصيدة لعبة شكل.. دمية فائقة الجمال.. ولكنها تُضيّع على المتلقي (الفكرة).. الرؤيا. تضيع قضية الـ (كيف؟) قضية الـ (لماذا؟) رغم خطورة الأخيرة وأهميتها.. وإذا كانت قضية (أسلوب) الشاعر قديماً هو كيف يرصف كلماته (الفعل والاسم والحرف) بطريقته (الخاصة) فقد تحولت هذه القضية لدى الشاعر الحديث إلى الكيفية التي يرصف فيها صوره حتى باتت اللعبة (الصورية) تشكل خطراً على (رؤيا) الشاعر من جهة وعلى وحدة قصيدته العضوية من جهة أخرى. ويمكن أن نطلق على هذا الشاعر "سلمان داود محمد" صفة أو لقب ((شيطان الصورة الشعرية الرجيم)) بحق.. فمن جرابه (جراب الحاوي) تتوالد وتتكاثر الصور بشكل عجيب ومذهل لكن هذه الصور لا تنفلت وتتراصف بدون ضابط.. بل هي صور (منضبطة) تحملها الفكرة وتقودها الرؤيا المبدعة.. تنتظم موحدة لتعطينا الصورة الكلية للعاهة.. والشاعر بمهارته و(سحره) الشيطاني ركب أجزاء هذه الصورة الكلية على طريقة (لعبة الصبر) أحياناً.. طريقة (أحجية الصورة المقطعة) التي تتطلب صبراً حديدياً لإعادة ترتيب أجزائها وهو الأمر الذي ظهر جلياً في الطريقة التي أعدنا بها ترتيب تلك الصور للإمساك بالمعنى الكلي للقصيدة.. فرغم أن جانباً (حكائياً) يكون ضرورياً أحياناً في بعض القصائد ومنها هذه القصيدة التي تتحدث عن بداية، ونمو، ومآل عاهة خطيرة إلا أن الشاعر يدرك أن فعله المبدع لا يقوم على أساس (رواية) الفكرة بل على أساس رسمها بالكلمات (الصور) التي باتت تستل الآن من اللاشعور بعكس الشاعر القديم الذي كان يتذكر صوره من الذاكرة.. من الواقع ...جع)).. لأن الهدف اللاشعوري ...داً: تعميم عاهته الخاصة (رغباته ...فع الهو الخاص به وتمريرها من

. لا يجانب الصواب من يتكلم عن سحر الفن ويشبه الفنان بساحر، لكن ربما كانت هذه المشابهة أبلغ دلالة بعد مما هو ظاهر.

- يدرك الشاعر أن فعله المبدع لا يقوم على أساس رواية الفكرة بل على أساس رسمها بالكلمات (الصور)

خلال رداء ونموذج كوني (إبليس) فإننا نرى أن من المبرر تماماً أن يلجأ الشاعر إلى نثر أجزاء الرغبة على رقعة واسعة من أرضية الصورة الكلية من أجل التمويه.. وهذه لعبة (إبليسية) أخرى..

أما اللغة.. فقد أدخلها الشاعر في جرابه أيضاً.. جراب الساحر.. فلا الأفعال هي نفس الأفعال ولا الأسماء نفس الأسماء.. فالصمت أجش.. والقتيل عاق.. والنحيب بارد.. والأنقاض حسنى.. إلخ.. هذا التضاد الذي يثير الدهشة، هو جوهر لعبة الشعر.. فالأنقاض بصورتها المشوشة المتراكبة الفوضوية تكتسب جمالا بارتباطها بصفة (الحسنى) لأنها إفراط مادي في الإيجابية والجمال (الكم يتحول إلى نوع) في حين أن صفة (الحسنى) المعنوية تكتسب سطوة وامتداداً من خلال الأفراط في التكثير (النوع يتعزز بالكم).. وهكذا نجد أن كل (أطروحة) تتكامل بـ (طباقها) لتقدم لنا (تركيباً) جديداً مدهشاً.. أن أفعالاً مثل (يتمرأى، تنفق، يتمادى.. إلخ . كم أكره كلمة (إلخ) هذه لكن (ستندال) استخدمها بطريقة ملعونة تفوح شعرية في (الأحمر والأسود) . ليست هي نفس الأفعال في معناها القاموسي الشائع ولا في الاستخدام اللغوي المطروق من قبل.. إن معان جديدة ترتبت لها وفق آلية حلمية استخدمها الشاعر ببراعة . وعمل الشعر هو وريث شرعي لعمل الحلم . وهذه الآلية هي آلية (التكثيف) التي جعلت الحواس . في صور الشاعر . لا تتراسل أو تتبادل كما فعل "بودلير" بل تتكثف أيضاً، يقول الشاعر: .

((ليشم لساني سموم الغناء))

فأي لعبة إبليسية هذه؟؟.. السمع والشم والتذوق: ثلاث حواس يتم تكثيفها لتقدم لنا بصورة غير متوقعة حاسة جديدة مضافة يمكن أن نسميها ((الحاسة الشعرية)) وهي أصلاً حاسة حلمية تحقق دائماً أقصى الدهشة.. ولكن هذه الحاسة ليست نتاج حاصل التفاعل والجمع الميكانيكي . الرياضي . للحواس الثلاث بل هو نتاج تفاعلها (الشعري) الخلاق.. ورغم أن التحليل والتفسير يفسد روعة الصورة الكلية للجمال لأنك لو جمعت أجمل أنف مع أجمل عينين مع أجمل شفتين.. إلخ فلن تخلق أجمل وجه.. إلا أن الفعل النقدي التحليلي يقوم في جانب كبير منه على هذا الأساس . أين تجد الابتسامة.. هل هي أمام الوجه أم خلفه؟.. من المؤكد أنها (في الوجه) . ومن الصحيح أن نقول أن الرؤيا في الرؤية وبالعكس.. . .. إن المصدر الغنائي هو مصدر (صوتي) ترتبط به وتستقبله حاسة السمع . الأذن . رغم اللاشعور يسمع بطريقته الخاصة . ولكن هذه الخاصة الصوتية جعل لها الشاعر خاصة أخرى (شمية).. جعل للصوت رائحة.. والأذن لا تقوى على شم الصوت.. إنها تسمعه.. إذن فما هو العضو أو الحاسة التي ستشمه؟؟؟... إن أقرب عضو يرشح لمثل هذا الدور (الحلمي) هو (اللسان) . أداة التذوق . وليس الأنف . أداة الشم . لماذا؟؟ لأن الشاعر يرى أن الغناء (الصوت) قد أصبحت له سموم الآن.. سموم خطيرة تدس لنا في طبق الأغنية بخفة وعناية.. فكيف سنكتشفها؟.. سموم الغناء يعني . ما قلناه في البداية.. إن اللاشعور في لحظة احتدام هائل . يتحول كله إلى أفواه.. إن اللسان الآن قد أصبح مدخلاً وحيداً لتحقيق (الاستدخال) يقابل تلك المرحلة الطفلية الفردوسية التي كان (الفم) فيها يحدد علاقة الفرد بالعالم.. في الرفض وفي القبول.. ولكن الأمر الآخر المهم جداً هنا هو أن تكثيف ثلاث وظائف لثلاث حواس في وظيفة واحدة لحاسة واحدة يعني (تشبيق) وظيفة هذا العضو وتعزيز معناه الجنسي وإيحاءاته اللذية..

إن (فيزيولوجيا) شعرية جديدة تتأسس على يدي الشاعر لتخليق فعل جديد لوظائف الأعضاء

يفوق ما سمعناه عن التراسل والتبادل والتقابل.. لقد أكد بعض متعاطي العقاقير المهلوسة (Hallucinogenic Drugs) مثل عقار الـ (L.S.D) ومنهم (هكسلي) أنه أصبح . بعد تعاطي العقار . يشم صوت البلبل ويسمع اللون الأحمر.. ولكن لا أحد منهم قال بأن ((لسانه شم سموم غناء صوت البلبل)).. فهذه حاسة لا يتراكب فعلها إلا في اللاشعور عبر عمل الحلم العجيب.. فمرجعية الحواس الجديدة تكمن في لا شعور الشاعر وفي أقصى لا شعوره بالذات.. وعندما تتكثف كل هذه الحواس في عضو حاسة واحدة فإن معنى ذلك أن الأخير قد تحول إلى عضو (تشبيق) مركزي.. وستتحول وظيفة الاستقبال السلبية (الشم، التذوق، السمع) إلى نتيجة لجماع هذه الحواس.. إلى فعل إيجابي صادر عن الذات المنفعلة بقوة بالمؤثر.. . عندما يفهم الشاعر ويدرك بوعي خلاق فعل أقصى اللاشعور فإنه سيصبح (إبليساً)!!.

لا يجانب الصواب من يتكلم عن سحر الفن ويشبه الفنان بساحر لكن ربما كانت هذه المشابهة أبلغ دلالة بعد مما هو ظاهر. فا[illegible] بكل تأكيد باعتباره ((فناً للفن)) بادئ الأمر في خدمة ميول آل ال[illegible] الانطفاء. ومن المباح لنا أن نفتر[illegible] عداد هذه الميول عدد لا بأس [illegible] والنيات السحرية.. ويعتقد (رانيا[illegible] البدائيين الذين تركوا صور حيوا[illegible] مرسومة على جدران الكهوف [illegible] يسعون لا إلى (تأمين لذة) بل إ[illegible] ولهذا تحتل هذه الرسوم مكانها ف[illegible] والبعيدة المنال من الكهوف. ولهذا أيضاً لا نجد في عداد هذه الرسوم صوراً للحيوانات الكاسرة المخيفة.. وكثيراً ما يتحدث المعاصرون بسائق المبالغة عن سحر فرشاة فنان كبير أو سحر إزميله، وبصفة عامة عن سحر الفن. فهذا التعبير إن فهم على معناه الحقيقي، أي كإكراه روحاني يمارسه الإنسان على إرادات أخرى أو على الأشياء، لا يمكن القبول به، لكننا رأينا أنه كان صحيحاً كل الصحة في سالف الأيام.. فجدار اللاشعور قد تحطم لدى إنساننا المعاصر وعاد عارياً مثلما كان في العصور الغابرة.. كان الإنسان البدائي الذي يركض شبه عار في الغابات يعتقد أن الروح . روحه أو روح الأشياء تحل في كل الأشياء.. فالشجرة تناديه.. والصخرة تحمله بالأرواح الجليلة والكلمة . وهذا هو الأخطر . يمكن أن تحيي وتقتل وتحيد وتبيد.. وهذا هو ما فعله شاعرنا المجيد (سلمان داود محمد).. لقد مارس علينا من خلال (عاهته) التي أصبحت كونية إكراهاً روحانياً قبلناه عكس ما توقع (رانياخ) واستنتج... وأيده في ذلك (فرويد).. لقد كتب الشاعر في تقديمه لمجموعته (غيوم أرضية) انتباهة يقول فيها: .

((العالم خطير مثل طفل يدخن، وبذئ كبائع الطيور..))

وهي (انتباهة) متمردة.. إبليسية المنحى والجوهر.. متمردة جداً... وبالمناسبة فإن معنى كلمة (إبليس) لغوياً هو: . المتمرد..

مرحى.. (عاهة سلمان داود محمد)..

(عاهة إبليس)..

***

- لو تعلمت الثعالب استخدام الكهرباء. هل ستستخدمها في تعذيب الأرانب؟!

- الشاعر في حالة الهلوسة يشم صوت البلبل ويسمع اللون الأحمر.

. سلمان داود محمد . بغداد . 1995 .
ية.

، . سلمان داود محمد . بغداد . 1996
عرية.

[illegible] . سجموند فرويد . ترجمة جورج

طرابيشي . دار الطليعة . بيروت . الطبعة الأولى . 1983.
4. إبليس في التحليل النفسي . سجموند فرويد . ترجمة جورج طرابيشي . دار الطليعة . بيروت . الطبعة الأولى . 1980.
5- نظرية في التحليل النفسي في العصاب . أوتو فينخل . ترجمة الدكتور صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق . الكتاب الثاني . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . 1969.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

المسبار في النقد الأدبي

دراسة..د.حسين جمعة

السياق والتأويل
من الإشكالية الفيلولوجية إلى الإشكالية اللسانية

د.أحمد حساني - الجزائر

تعد إشكالية السياق من الإشكاليات الفاعلة في تشكل الوعي المنهجي لثقافة النص وترقية آليات تحليله وتمثل مضامينه تفسيراً وتأويلاً، فإذا هي ترتبط بمعطيات معرفية ومنهجية في الوقت نفسه لتأطير مسار احتواء المجال الإدراكي للنص وتفعيله، باستثمار حصيلة ثرية لعلوم تعاقبت في تاريخ قراءة النص، وأثمرت هذه الحصيلة وتفاعلت نتائجها واكتملت في أصفى صورة لها فيما أضحى ينعت الآن بلسانيات النص أو اللسانيات التداولية أو هما معاً.

-تعد إشكالية السياق من الإشكاليات الفاعلة في تشكل الوعي المنهجي لثقافة النص، وترقية آليات تحليله، وتمثل مضامينه تفسيراً وتأويلاً.

إن الخاصية المميزة لبنية النص تستدعي تكامل معارف وتلاقي إجراءات ومهارات تطبيقية لمقاربة النص المنجز في الثقافة الإنسانية، وهو الأمر الذي جعل لسانيات النص تتبوأ مكانة علمية ومنهجية تؤهلها مرجعياً وإجرائياً لإيجاد إجابات علمية كافية لكثير من التساؤلات التي تطرحها إشكالية النص، وتذليل الصعوبات والمعوقات التي تعترض سبيل القارئ المفترض لنص ما مهما كان الحقل المعرفي والثقافي الذي ينتمي إليه هذا النص.

ومن هنا أضحت لسانيات النص علماً جامعاً لمجالات واهتمامات معرفية مختلفة؛ إذ إنها في توجهها الجديد تتوخى مبدأ التوحد والتكامل بين معارف لها شرعية الحضور في مقاربة النص، فهي إذ ذاك منوال إجرائي يتخذ النص موضوعاً له، بتحليل مضامينه والتعرف على مشروعية إنتاج هذه النصوص وضبط نمط بنائها وأثرها في سيرورة الخطاب المنجز في مجتمع لغوي معين.

كما أن اللسانيات التداولية؛ وهي رافد من الروافد التي تسترفدها لسانيات النص، تسعى إلى ضبط العملية التلفظية من حيث هي فعل تواصلي يتحقق في موقف سياقي في الفضاء الثقافي والاجتماعي الذي يشكل حوالية النص، وهو ما ينعت عادة بسياق النص، ولذلك فإن مبحثها يتمركز أساساً حول العلاقة بين النص والسياق الذي يشكل الحوالية اللسانية والثقافية والاجتماعية للنص المقصود، وهي إذ ذاك تهتم بتحديد الشروط الملائمة لكي تكون الملفوظات مقبولة لدى المتلقي، بعينه(1). وناجحة في تحقيق العملية التواصلية في سياق يقترن مفهوم السياق بوظيفتين متناقضتين في الظاهر إحداهما: توحي بوجود نوع من التعقيد والتشعب في تصنيف الوحدات اللسانيات فلا يستطيع المتعقب لهذه الوحدات أن يضبطها ضبطاً مانعاً للبس والإبهام.

والأخرى: توحي بالتفاعلات القائمة بين الوحدات التي تتواتر فيها عادة، ولكنها لا تسمح بضبطها (Environnement) وحواليتها ضبطاً

دقيقاً، ومن ههنا، فإن منوالها الإجرائي الذي يتخذها موضوعاً له هو علم الدلالة التأويلي(2).

يمكن لنا أن نميز، في رحاب علاقات المسار التأويلي وتوجيهاته، بين -السياقات الفاعلة-؛ أي مجموعة الوحدات الدالة التي تمتلك القدرة على التأثير في العناصر اللسانية المحددة في نسقها اللساني المألوف.

-**السياقات غير الفاعلة**: أي مجموعة الوحدات الدلالية الصغرى التي تستقبل ذلك التأثير في النسق نفسه(3).

قيماً مختلفة لهذه الإشكالية التي تحمل مفهوم السياق، حينئذ: نقاربه في ضوئها، فهو يستخدم للدلالة على حالتين اثنتين:

إحداهما: إدراج شكل محدود داخل الكلية في الإجراء التأويلي والأخرى: ربط البنية اللسانية بالخارج بشرط أن يكون هذا الربط من أجل إنتاج المعنى.

-قد يجد المتأمل للاستعمال المعاصر لمفهوم السياق غموضاً يتعلق بالوظيفة الإجرائية لهذا المصطلح، فهو من جهة يقترن بحالة التلفظ، ومن جهة أخرى يقترن بحالة التأويل.

قد يجد المتأمل للاستعمال المعاصر لمفهوم السياق غموضاً يتعلق بالوظيفة الإجرائية لهذا المصطلح، فهو من جهة يقترن بحالة التلفظ التي ترتبط بالواقع، ومن جهة أخرى يقترن بحالة التأويل من حيث هي إجراء السياق بقوله: "هو كل معلومة ضرورية وكافية Michel Mager. يعرف لتبليغ حالة المتكلم إلى المتلقي باستخدام الخطاب (كلمات، جمل)، ومعناها هو المعنى الذي يتضمنه هذا الخطاب(4).

ويعرف بعضهم السياق بقوله: "هو حقيقة ذهنية محددة بنشاط شخص يوجد في وضعية استقبال رسالة أو إنتاجها"(5).

فإذا ما دققنا النظر في السياق اللساني نجده يتميز بوظيفتين متقابلتين لهما صلة بالعلامة والنص معاً:

أ-هو بالنسبة للعلامة بوصفها وحدة النسق السيميائي داخل النص، مجال يتوسع فيه الحقل الدلالي للعلامة ويمتد ليشمل حقولاً دلالية أخرى ويتقاطع معها.

ب-وهو بالنسبة للنص؛ عامل تحديد وتقييد لمجاله التفسيري والتأويلي.

يمكن لنا، حينئذ، أن نميز، في ضوء إشكالية العلامة أو إشكالية النص، بين مفهومين للسياق، يرتد أحدهما إلى العلامة، ويرتد الآخر إلى النص.

1-ما يتعلق بالعلامة:

إذا اعتبرنا العلامة نمطاً أو نموذجاً له مجاله وموقعه التواتري المألوف فإن للسياق تأثيراً في إعادة تشكيل هذا النمط، ويضفي عليه صفات وخصائص طارئة لا يمكن له أن يتصف بها من حيث هو وحدة مقصودة بمعزل عن السياق.

ومن ههنا فإن هذه الصفات الجديدة التي تلحق بالعلامة لها مسوغات خارجية تسهم في تعديل الدلالة ولكنها لا تفسرها، وما كان ذلك إلا لأن معرفة معنى كلمة (علامة) معينة هو في حقيقة أمره إمكانية استدعاء حواليات متجانسة في النص نفسه أو في نص أخرى.

2-ما يتعلق بالنص:

يعد السياق في هذه الحالة منطقة تموضع فهو لا يتمركز حول العلامة؛ لأن السياق ههنا ليس بسياق كلمة، بل هو سياق فقرة كاملة أو قطعة مؤلفة من النص المقصود، ولا يمكن إغفال دور العلامة بوصفها الوحدة الدلالية النواة في اختيار القطعة أو مجموعة فقرات موازية أو لكن على الرغم من ذلك كله (Sous-corpus) جزء من مدونة فرعية ستظل الفقرة هي الوحدة الأساسية التي تستقطب الإجراء التأويلي في ضوء علاقة السياق بالنص.

إن الباحث الذي يسترفد الإشكالية العامة للسياق لا مناص له من أن يستدعي مبدئياً

إشكاليتين متلازمتين للمنحى الإبيستمولوجي لنظرية السياق، تبدوان مختلفتين تأصيلاً وحدوداً ولكنهما تتفقان في جعل السياق وسيلة كاشفة ترتد إحداهما إلى المنوال النحوي –النطقي، وترتد الأخرى إلى المنوال البلاغي–الفيلولوجي يحسن بنا ههنا أن نعيد هاتين الإشكاليتين لمدارستهما الواحدة تلو الأخرى.

أولاً–الإشكالية النحوية–المنطقية:

تضطلع هذه الإشكالية، بمنحاها الصوري، بإيجاد التفسير الكافي الموضوعي للدوال من حيث وضعيتها وقيمها الرمزية ووظيفتها التركيبية، فهي بناء على خصوصيتها المنطقية لا تتوانى في تقديم صورة معيارية للمعنى، وتتكر وجود المساواة النوعية، وترفض درجة التعقيد التي قد تعتري تعاقب العلامات اللسانية في حواليتها التي تلازمها وتتبدى فيها باطراد في سياقها الخطابي المألوف. فهي، إذ ذاك، تسلم بالمعنى الحاصل في كل مستوى من مستويات الفضاء السياقي المفترض، وتتوخى الموضوعية المطلقة في إجراءاتها التطبيقية، وتحرص حرصاً شديداً على تفسير العناصر الدلالية المميزة بوضع التعريفات وضبط الحدود، وهي بهذه المواصفات التي أومأنا إليها تتعمد على مرجعية تستمد أصولها النظرية من النزعة العقلانية للنحو العام والفلسفة القديمة(6).

ولئن كانت هذه الإشكالية تلجأ إلى معايير الوضوح والتجلي، بوصفها العوامل الوحيدة القادرة على تبرير المعنى الأدبي، فهي تتبنى وجهة نظر غير نقدية وتتجنب ربطها بالأشكال الدوغماتية(7) لهذا التيار الفلسفي يعد إنتاج الخطاب وتأويله، في تصور هذه الإشكالية، عملية رياضية يطغى عليه الطابع التجريدي وتتشكل البنى العميقة –منطقياً– بتشكل النص، من حيث هو نطاق جامع للأنماط (العلامات) والمواقع التواترية ويرتبط الكل بمثالية النص ولذلك يقال، في رحاب هذه النزعة، السياق الجيد هو الذي يزيل اللبس ويسمح بإعادة الموقع التواتري إلى النمط (العلامة) المطابق له، ويضفي على المعنى الأدبي شفافيته المتوخاة، وبالمقابل يعد السياق فهو اضطراب (السيء تشويها للعلاقة القائمة بين الموقع والنمط) العلامة في العلائق وتشويش في التمثلات الذهنية لهذه العلائق، ومن ثمة يصبح تدميراً لبنية النص، وتفكيكاً لوحدته.

ثانياً–الإشكالية البلاغية– الفيلولوجية:

من خصائص هذه الإشكالية أنها تنفلت من ضغوط التجربة الرياضية المنطقية، وترفض الآلية التوليفية المجردة، وتصر على التنوع الكيفي. ولذلك فهي، في تعاملها مع السياق، تعيد الاعتبار للأشكال اللغوية وتشجب الأنماط الرياضية.

أضحى من الضروري، حينئذ، في رحاب هذا التصور للعلائق الدلالية داخل السياق، أن تطرح بحدة قضية المجال الإدراكي للعلامات اللسانية سواء أكان ذلك على مستوى التفسير أم على مستوى التأويل، فلا نجد بداً ونحن في هذا السبيل من أن نميز بين نوعين من الإدراك:

–السياق الجيد هو الذي يزيل اللبس، ويسمح بإعادة الموقع التواتري إلى النمط المطابق له، ويضفي على المعنى الأدبي شفافيته المتوخاة.

أ–الإدراك الدلالي: هو تصور ذهني وعمل فكري يتمركز حول المعنى الأساسي في التركيب، فهو لا يتجاوز منطقة الحقل المعجمي، ولذلك يمكن لنا نعته بالإدراك التفسيري الخالص، غير أن هناك عصبة من الدارسين ترفض وجود الإدراك الخالص(8).

ب–الإدراك التأويلي: هو إجراء موحد للشكل والمضمون، ويتناولهما بوصفهما وحدة متجانسة ومتكاملة، ويرتد في أصوله إلى المنهج الفيلولوجي الذي وطد السبيل لتكريس هذا الجمع والتجانس بين الشكل والمضمون، ويبتعد نسبياً عن الفلسفة التي ما فتئت تعمل على عزل أحدهما عن

الآخر.

ثالثاً–حدود اللسانيات في دراسة السياق:

يطرح السياق بعض المشاكل الإبيستمولوجية التي يستعصي حلها من وجهة نظر النزعة الوضعية. نجتزئ بذكر بعض هذه المشاكل ههنا لأهميته:

أ–إن السياق غير متميز وغير قابل للتمييز، ومن ثمة لا يمكن لنا بيسر وصفه وإخضاعه للتجربة والاختبار، وهو الأمر الذي يجعله يتماشى مع النزعة الذرية، في حين أن العلاقات الرابطة بين الوحدات المتجاورة يمكن لها أن تمثل الشكل المنطقي المناسب، وما دامت متميزة وقابلة للتميز في ذاتها. ومن ههنا فإن العلاقة بين الوحدة وسياقها التي تتوارد فيه عادة هي علاقة بين المتميز وغير المتميز، بين المطلق والنسبي، بين الجوهري والعرضي. وعلى العكس فإن القيمة التفريعية للسياق تقتضي إنكار التراتبية(9) التي تدخلها أشكال الاختلاف الأنطولوجي.

–إذا اعتبرنا العلاقة نمطاً أو نموذجاً له مجاله وموقعه التواتري المألوف، فإن للسياق تأثيراً في إعادة تشكيل هذا النمط.

ب–لا يدخل السياق في العلاقات التوليفية ولا يتوافق مع مبدأ التكوين أو التركيب.

وتأسيساً على هذه الخصوصية التي ينماز بها السياق فإن النظرية اللسانية المعاصرة تعوق سبيلها معضلة إخضاع السياق لمجالها التنظيري، فهي بحكم طبيعة إجرائها، لا يمكن لها أن تتجاوز مستويات التحليل اللساني التقليدية (المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى فوظيفتها محدودة الدلالي)، فهي مشدودة إلى هذه المستويات شداً، بحدود هذه المستويات التي تضطلع بإيجاد التفسير العلمي الكافي لها في ظل هذا التوجه المنهجي تحاول اللسانيات أن تعطي للسياق تعريفاً توزيعياً؛ فهو الوحدات المباشرة التي تشكل النطاق التجاوري للعلامات بوصفها وحدات النسق السيميائي في النص بيد أن التجاور، من وجهة نظر علم الدلالة، لا ينبغي له أن يختلط بمفهوم السياق على الرغم من أن التفاعلات الدلالية بين العلامات تسمح بذلك، بحكم صلة القرابة، فإن ذلك لا يكون إلا لاعتبارات نفسية فحسب، ومع ذلك تظل هذه التفاعلات أكثر ثراء في السياقات الواسعة، بما تقدمه من حمولة دلالية، وهو الثراء الذي تفتقر إليه السياقات الضعيفة ولا تسمح به وما ينبغي لها.

إذا جاز لنا القول إن العلامات بوصفها أنماطاً تتحدد دلالياً بمواقعها التواترية، التي تتوارد فيها عادة، فإن السياق في هذه الحالة ليس له دور في تغيير المعنى بقدر ما له دور مؤسساتي نسقي، وما كان ذلك إلا من جانبها لأن العلامات، من حيث هي وحدات النسق أو النظام، تحدد الشكلي، وتفسر من جانب المضمون في إجراء تأويلي تكاملي يتخذ النص كاملاً موضوعاً له(10).

1-نمط النسق ونمط السياق:

مما لا ريب فيه هو أن النسق اللساني يضطلع بتقديم لائحة مفتوحة من العناصر الصوتية المقترنة بمعنى، وبمجموعة من قوانين التأليف، وما عدا ذلك يضطلع به العمل داخل النص، باستثناء الرياضيات التي لا تعرف إلا نظاماً واحداً، فتعود، حينئذ، مشكلة السياق إلى التفاعل العلامات)، وتعود كذلك إلى العلاقات الوظيفية (المحلي بين الأنماط للتنظيم) أو البناء (النظام القواعدي للغة معينة ومما لا يغرب عن أحد أيضاً هو أن البنى السياقية هي أقل ارتباطاً بالنظام الوظيفي للغة، وهو الارتباط الذي يتوكد ويشتد بالأنظمة المعيارية الأخرى (الأنواع الأدبية الأساليب)، إذ لا يمكن للإجراء الوظيفي أن يتعامل مع العلاقات السياقية ويتخذها موضوعاً لإجراءاته إلا في نطاق الجملة من حيث هي الوحدة الكبرى للتحليلي الوظيفي في حين أن

معايير الأنواع تحدد العلاقات السياقية وتعينها عموماً في حيّز أكثر اتساعاً من حيز الجملة، فتبحث في حقيقة التفاعلات الكائنة بين عناصر سياقية كبرى، كالتفاعل بين المدخل والخاتمة في مقال ما. كما أن معايير الأسلوب الشخصي تسعف هي أيضاً على تشكيل علاقات سياقية لأقسام كبرى، كما أنها تساعد كذلك على تحديد الوحدات السياقية الكبرى التي يعول عليها في الإجراء التأويلي أكثر من الوحدات الصغرى التي قد لا تتجاوز حدود الكلمات.

فإذا ما التفتنا التفاتة عجلى إلى المسار الذي سلكه المبحث اللغوي يتبين لنا أن الفكر النحوي، في تشكله عبر الحقب الزمنية المختلفة، كان همه دائماً هو وضع معايير قارة وثابتة يستخدم وقفها الاستعمال الفعلي للغة، فتكرست في رحاب هذا المنحى المبادئ المعيارية التي تصطنع النموذج المثال القائم على مفهوم البنى الأصولية المقبولة المستعملة والمفترضة.

فلما ظهرت اللسانيات بعد أفول المنوال النحوي المنطقي والفيلولوجي لم تستطع أن تحدث القطيعة بيسر، فظلت إلى حين حبيسة مبدأ النحوية (التمسك بالجمل الأصولية المقبولة مبنى ومعنى)، فهذا الانجذاب نحو المعيارية عاق سبيلها ومنعها من الإقرار بأن موضوعها، على الرغم من كونه حدثاً معيارياً، هو موضوع قابل للوصف العلمي، فهي، حينئذ، مطالبة بوصفه أكثر من أن تسن له القوانين الثابتة.

في ضوء هذه التراكمات المعرفية يمكن لنا أن نقسم عناصر الإشكالية التي نحن بسبيلها إجرائياً إلى ثلاثة مستويات: مستوى الكلمة، مستوى الجملة، مستوى النص.

1-مستوى الكلمة:

إذا ما تأملنا ملياً تعدد السياقات التي تلازم الخطاب

-النسق اللساني يضطلع بتقديم لائحة مفتوحة من العناصر الصوتية المقترنة بمعنى، وبمجموعة من قوانين التأليف.

الإنسانية ندرك لا محالة أن التغير الدلالي للعلامات اللسانية أضحى سمة طاغية في الأداء الفعلي للخطاب؛ فإذا هي حالة طارئة تطرح مشكلاً حقيقياً، حسب رأي بعضهم، لأنها تدحض التفسير الدلالي القائم على الصلة الدائمة بين دال معين ومدلول معين يظل يصاحبه في اطراد رتيب حسب ما تقتضيه الطبيعة الاعتباطية للعلامة، التي هي في حقيقة أمرها عرف اصطلح عليه أفراد المجتمع اللغوي وتواضعوا على اصطناع دال معين للدلالة على مفهوم معين، ثم تشيع هذه العلاقة في عرف الاستعمال وتثبت فتستحيل إلى علاقة سببية اطرادية.

وبناء على ما ذكرناه في هذا المقام فإن الانتصار للدلالة السياقية والاستمساك بها يؤدي بالضرورة إلى الانتقاص من حقيقة المواضعة، من حيث هي عقد شرعي لتبرير اعتباطية الحدث اللساني، غير أن هذا العقد لا يستقيم له أمر إلا بالاستعمال.

في هذا الشأن: "لا أحد يستطيع إنكار صحة أي شكل Piotrowski يقول من أشكال الوجود في صلته بأي شكل من أشكال المعرفة داخل اللغة بمعزل عن السياق الاستعمالي(11).

إذ ما انفك يؤكد دور J. C. Milner نجد هذا التصور أيضاً شائعاً لدى الاستعمال السياقي في تثبيت اللغة عبر مسارها. يقول: "قد تكون المعرفة الضرورية والمفترضة عن طريق الاستعمالات اللغوية المتداولة أكثر من المعاجم وجداول التصريف"(12).

ائل التثبيت اللغوي بمعياريتها
م وجداول التصريف) على عزل
ة عن سياقه المألوف والمفترض،
تطع مفردات اللغة من فضائها
ع، وتختلي بها في نطاق تجريدي
حتمالية فيضيق مجالها ويتقلص

-العلاقة بين الوحدة وسياقها الذي تتوارد فيه عادة، هي علاقة بين المتميز وغير المتميز، بين المطلق والنسبي، بين الجوهري والعرضي.

استعمالها وذلك ما يلاحظ في آليات التفسير المعجمي الذي يركن إلى المداخل المعجمية لتعقب السمات الدلالية ضابطاً إياها في متواليات تفريعية تظل حبيسة حقلها المعجمي، فهذا العزل والتحييد يخل بعلاقات التفاعل بين العلامات اللسانية ومواقعها التواترية المفترضة.

لما كانت السياقات الخيالية للوحدة الدلالية: "(Todorov) يقول تودوروف لا تحصى ولا تعد، فهذا يعني أن في كل سياق جديد تأخذ الكلمة دلالة مختلفة، هذه المسلمة تؤدي إلى نفي كل إجراء لعلم خاص بالدلالة". بحكم أن علم الدلالة يقتصر في إجرائه على الدلالة غير السياقية(13).

2-مستوى الجملة:

تشكل الجملة، من وجهة نظر وظيفية، وحدة تركيبية مستقلة عن السياق فهي، إذ ذاك، الإطار الوظيفي الذي تتحقق فيه العملية الإسنادية لإنتاج المعنى في الواقع الفعلي للغة. فالجملة في نظر جورج مونان Georges Mounin هي "ملفوظ تام باعتبار المعنى"(14).

هي كل ملفوظ تتصل عناصره .A) (Martinet والجملة لدى أندري مارتيني بركن إسنادي وحيد أو متعدد عن طريق الاتساع"(15).

نلاحظ من خلال تأملنا لهذين التعرفين أن مجال الجملة يتقلص إلى حدود البنية التركيبية التي تتكون أساساً من علاقة إسنادية ينتج عنها حكم، ويتحقق معناها المنطقي بمعزل عن السياق. فالسياق الذي يختار لتفسير المعنى في نطاق الجملة يظل محاطاً بالشك والاضطراب، من حيث الطريقة التي يمكن لنا أن نتناوله بها، فقد يعسر علينا ضبط قيمة الصدق للحكم الخبري في الجملة المنطقية، حيث تكون الدلالة مستقلة يفترض هذا الإجراء، حينئذ، أن تطرح بعض التساؤلات حول معنى الدلالة التامة، وحول حدود مجالها الإدراكي. وستظل الأمثلة التي نسترفدها لتوضيح ذلك مجرد افتراضات قد يعسر علينا، من وجهة نظر تأويلية، إخراج كل قسم غير تام أو بالأحرى غير محدد في نص ما من هذه العدمية التعيينية أو التحديدية أو بتعبير آخر لا يمكن لنا إخراج هذا القسم من حيز الغموض إلى حيز التجلي إلا عن طريق عملية سياقية قصوى.

3-مستوى النص:

إذا اعتبرنا النص نمطاً من الناحية الإجرائية، والملفوظ موقعاً تواترياً، فإن التمييز بين الجملة والملفوظ يتحول إلى مستوى أعلى، ولتوضيح ذلك يقترح بعضهم هذه العلاقات الترابطية:

– (Discours) = السياق (Contexte) الخطاب (texte) أ –النص (Contexte) السياق+ (Texte) النص= (Discours) ب– الخطاب.

إن نظرة عجلى إلى هذه العلاقات المفترضة تهدي إلى أنه قد يصعب علينا معرفة العملية الممكنة التي نستخدمها في إدخال السياق أو إخراجه في تعاملنا مع نص ما، فهذه الصعوبة تعني أن هذه العملية في جوهرها انطولوجية؛ معنى ذلك أن النص يأخذ صفة النمط القابل لمختلف المواقع التواترية(16).

نخلص إلى القول، بعد هذه الإطافة المغتصبة في حقل خصب من حقول المعرفة اللسانية، إن الإشكالية التي استرفدناها بكل روافدها: النحوية–المنطقية والبلاغية–الفيلولوجية، واللسانية تنتهي إلى التمييز التقابلي بين سلسلتين من المفاهيم التي تعد مسوغاً للأخذ بالسياق أو تركه، تتبدى هذه السلسلة في الثنائيات التقابلية التالية خارج السياق:

دلالة جملة نص

داخل السياق: معنى ملفوظ خطاب

وبناء على هذه الحصيلة التي تحققت لدينا يتبدى أن عملية عزل السياق في الإجراء اللساني الصرف هي شرط ونتيجة في الوقت نفسه، لأن الباحث اللساني كان همه في البدء الوقوف عند مستويات اللسان (أصوات تراكيب دلالة) ولكن اللسانيات النصية تجاوزت هذه الحدود الصارمة، إذ انتقلت المقاربات اللسانية من البحث في الدلالة والجمل والبنى والنصية المغلقة إلى البحث في المعاني السياقية والملفوظات والخطابات في فضائها الدلالي الواسع.

ومن ههنا فإن العلاقة بين النمط (العلامة) والموقع التواتري، كما تتصورها الإشكالية المنطقية –النحوية يمكن لها أن تدرج ضمن الإشكالية البلاغية– الفيلولوجية فتعدل منهجياً وتصبح علاقة بين الموقع التواتري الأصل والاسترجاع أو الإعادة؛ أي العلامات الواردة في الحقل الدلالي السياقي الجديد.

وبناء على هذه القيمة التفاعلية يمكن المواقع الأصلية أن تتقن، كما يمكن لهذه الاسترجاعات والإعادات أن تعدل، وتحول المواقع الأصلية، ومن ثمة يجد الإجراء التأويلي نفسه أمام العلاقة الآنية بين الأنماط (العلامات) ومواقع التواتر، ولكن مع مرور الزمن تضعف هذه العلاقة وتهين إلى درجة القطعية، ويعود ذلك إلى أن الموضوع الأدبي ليس نمطاً (بالمعنى المنطقي) بل هو مجال مفتوح من التغيرات والتحولات، وقد يعزز التناص هذه التمظهرات والتطورات والإرجاعات المتكررة.

2-السياق وإشكالية النص:

أصبحت علاقة السياق بالنص قطب الرحى في التحول المنهجي للنظرية اللسانية المعاصرة التي توسع مجالها الإجرائي لتشمل حقولاً معرفية مختلفة، الأمر الذي جعلها تضطلع بإعادة التفسير العلمي الكافي لكل الخطابات المنجزة في الثقافة الإنسانية.

لقد تحول البحث اللساني من السعي إلى إيجاد المعيار وتقنين الاستعمال، إلى وصف المدونة ومعاينتها وتحليل مكوناتها تحليلاً موضوعياً، هي الآن تتحو نحو التداولية (Lingusique de corpus) فلسانيات المدونة تبحث عن علاقتها بحاجات المجتمع التواصلية، وارتقت (Pragmatique) بفضل التطور السريع والمكثف في ميدان الإعلام الآلي، وتعدد فساعد هذا التطور على إيجاد تطبيقات Multimédias) القنوات الإعلامية جديدة كإدخال علم الدلالة في البنوك النصية في ضوء هذا التحول العلمي للبحث اللساني أصبحت الإشكالية النحوية –المنطقية عاجزة، إذ إن مجالها لا يتعدى العلاقات المنطقية الصورية، أما الإشكالية البلاغية –الفيلولوجية، يمكن لها أن تكيف وتدمج في الإشكالية اللسانية العامة.

–انتقلت المقاربات اللسانية من البحث في الدلالة والبنى النصية المغلقة إلى البحث في المعاني السياقية والملفوظات والخطابات في فضائها الدلالي الواسع.

أ–النص والمكتوب:

إلى عهد قريب من تاريخ تناول النص ومقاربته كان المكتوب هو الموضوع المثالي الذي لا ينافسه سواه، فلقد دأب النحو الكلاسيكي على استنباط القوانين والمعايير واسترفاد نصوص مكتوبة تعد نموذجية، وقد سلكت الفيلولوجيا المسار نفسه في تفسيرها للنصوص، إذ لم تتخل عن مبدأ النص المثالي الذي يعد هدفاً ووسيلة في الوقت نفسه.

أما اللسانيات المعاصرة، بخاصة عندما ابتعدت عن الفلسفة، فإنها أعادت الاعتبار إلى المنطوق المغيب في الدراسات السابقة، وبدأت صلتها بالمكتوب تضعف باعتبار المكتوب صفة ثانوية لحقيقة الظاهرة اللغوية، فقد جعلت المنطوق موضوعها المفضل والأساسي وتعزز هذا التوجه بالنزعة التداولية للبحث اللساني المعاصر.

-تعمل وسائل التثبيت اللغوي بمعياريتها السائدة، على عزل الأداء الفعلي للغة عن سياقة المألوف والمفترض.

فـي رحـاب هـذا التحـول المنهجـي حـل الخطـاب محـل الـنص وأضـحى طاغيـاً علـى مـا سواه في كل إجراء يتناول العملية التلفظية وإنتاج الملفوظ وتأويله، من حيث إن الخطاب في جوهره تفـاعلات نطقيـة شـفوية. ويحكـم (Situation) فعرف السياق، حينئذ، بأنـه تجاور موضـعي أو موقـف أن الوضـعية المنطقيـة توليفيـة تصـبح المعـاني الأدبيـة للتغيرات الفرعيـة التـي يتضـمنها الـنص مسـتقلة عـن سـياقاتها المألوفـة، فتـتقلص السياقات إلى مواقف وتعالجها بمفاهيم المرجعية.

فإذا عدنا إلى بدء، لنتأمل الإشكالية النحوية -المنطقية، نجد المكتوب في ضوء هذه الإشكالية يقتضـي، بحكم صـفته الذاتيـة، العزل وعبـر عنـه Auroux السـياقي وهـو فعـل يلاحـظ باسـتمرار وذلك ما أومأ إليه بمصطلح الموت في حقل إنتاج الـنص بقولـه "الـنص المكتـوب هـو حالـة مـن الموت"(17).

يتميز المكتوب بعدم الاستقرار قد يكتسب شكلاً آخر من العزل السياقي في انتقاله من نص إلـى آخر، فهو لا يـرتبط دائمـاً بـالموقف المـألوف الـذي يلازمـه افتراضـاً بـل يبتعـد عنـه مـن أجـل اكتساب سياق آخر.

وإذا اعتمـدنا كـذلك الإشـكالية البلاغيـة – الفيلولوجية نلفي قصوراً آخر للسياق، لأن طبيعة هذا المنوال تقتضـي بالضرورة ألا يوضـع السياق للحاضر فحسب، بل يوضع كذلك للغائب المفقود، فهو من هنا يتجاوز الموقف ويتعداه.

فـإذا أجرينـا مقابلـة بـين مفهـومي السـياق والموقف يتبين لنا أن الموقف في الخطاب الشفوي هو الذي يتحكم في السياق، أما في المكتوب فإن السياق هو الذي يوجه الموقف ويتوخاه في الآن نفسه.

ب-السياق والتناص:

لقـد أمسـى سـائداً فـي عـرف الدارسـين أن السـياق، مـن وجهـة نظـر إشـكالية العلامـة، لـم يعـرف علـى أسـاس أنـه علاقـة بـين مجموعـة نصـوص، فالنصـوص التناصـي لا يستقيم لـه أمر إلا بتكملته بالسياق الخارجي الذي لا يختزل في الموقف، ولكن لـه مجال أرحب في التناص، من حيث هو نقاط ارتكاز وعلاقات تقاطع بين حقول دلالية مختلفة.

أما إذا نظرنا للسياق من وجهة نظر إشكالية النص فإننا نجد النص يراقب السياق، فيتوزع إلى مناطق الموقف، وتتحدد العناصر المميزة للموقف بتحليـل الـنص؛ لأن كـل نـص، بنوعـه الأدبـي، يظهر في حالة تطبيق، ويسمح النوع الأدبي بربط السياقات والكيفيات السيميائية بالتطبيق الجاري.

إذا أخذنا بعين الاعتبار أهمية مقاييس النوع الأدبـي يتبـدى لنـا أن الـنص (Corpus) نفسـه لا يعـدو أن يكـون كليـة للعبـور، فيـؤول كـل نـص ضـمن مدونـة قد تم تكوينها في أول إمكان لهذه النصـوص التـي تنتمـي إلـى النـوع الأدبـي نفسـه، ومن ثمة فهي تقتضي التطبيقات نفسها.

لا يمكـن لنـا أن نفهم بيسـر أي خطـاب إلا فـي إطـار تـاريخ إنجاز عدة خطابـات التـي تكون الذاكرة المشتركة لجماعة القراء الافتراضيين، ومن هنـا، يستحيل النص إلـى حيز خصب للتعارف والألفة بين السياق والتناص(18).

يمكن لنا بعد هذه المقاربة المقتضبة لظاهرة هامة من ظواهر إنتاج الخطاب وتأويله أن نجمل ما استخلصناه فيما يلي:

1-لا يتحـدد المعنـى فـي التمثـل الـذهني المجرد، وفـي الوصـف المـادي الصـوري، بـل يتحقق ذلـك فـي إطـار الـنص الـذي هـو النطـاق الشـامل الـذي تتكـاثر فيـه المعـاني وتتولـد وتسـلك سـبلاً أخرى مـا كـان لهـا أن تتـوارد فيها لولا شرعية النصوصية، ومن ثمة فإن

التأويل، من حيث هو تفاعل القارئ مع المقروء، لا ينبغي له أن يقتصر على إيجاد التفسير الكافي للعلاقة بين العلامة ومرجعها الغائب الذي تنوب عنه، بل يجب أن يتجاوز ذلك ليضطلع بتفسير العلاقة بين العلامة والنص الذي وردت فيه، والمسوغ الذي يمكن أن يسترفد ههنا هو أن الإجراء التفسيري داخل النسق اللغوي، يقابله الإجراء التأويلي في الخطاب.

2-يعد السياق، من وجهة نظر الإشكالية النحوية -المنطقية، والبلاغية- الفيلولوجية عامل انسجام وتطابق لنظامي التفسير والتأويل (من حيث التجلي والغموض) وذلك باعتماد استعمالين اختيارين للسياق:

أ-من أجل تجلية الغموض الظرفي (بربطه بالموقف، أو بربطه بنص آخر).

ب-من أجل وضع إشكالية واضحة المعالم للصعوبات والعوائق العامة.

3-يسخر السياق للكشف والإيضاح أو جلوة الغامض وتذليل الصعوبات التي تفترض القارئ لكونه يقدم فهماً مسبقاً، فهو مهيأ لذلك بافتراض معارف معطاة عرفياً وتقليدياً ويستمد قيمته التفسيرية، سواء أكان ذلك من حيث اعتماده على هذا التقليد الذي يزود القارئ بالثقة في نقاط الارتكاز الخاصة بالمسار التأويلي، أم من حيث كونه عاملاً تكميلياً لهذا التقليد واستمراراً له، فعندما ينوب السياق عن التقليد أو العرف فهو يعيد تدوين النص ضمن الثقافة التي أنتجته. فإنكار السياق هو إنكار وأثرها في اكتمال الخ بخصائصه الثقافية والحضار

4-السياق في حقيقة أمره لي المعلول، فالسياق شرط ولي

-اللسانيات المعاصرة أعادت الاعتبار إلى المنطوق المغيب، وبدأت صلتها بالمكتوب تصنف باعتبار المكتوب صفة ثانوية لحقيقة الظاهرة اللغوية.

-لا يمكن لنا أن نفهم بيسر أي خطاب إلا في إطار تاريخ إنجاز عدة خطابات تكون الذاكرة

يمكن له أن يكون سبباً للوجود الإمكاني ولا للوجود الضروري، كما أن الموقف لا يمكن له أن يكون محدداً تحديداً نهائياً، ثمة لأن نطاق التفاعلات التمثيلية هو الذي يحدد النطاق السيميائي، ومن ثم ينبغي لنا التفكير في إيجاد المسوغ لتوسيع المقاربة السيميائية لتشمل السياقات غير السيميائية تقليدياً.

5-ما ينبغي أن نطمح إليه أيضاً هو انتقال التفكير حول السياق من وجهات النظر الفردية إلى نظرية نقدية مؤسسة بمرجعية فكرية لها مفاهيمها واصطلاحاتها، ولها كذلك إجراءاتها التطبيقية.

6-يمكن لنا وصف العلاقة الداخلية للسياق بوصفها جانباً من مزاوجة بين الموضوع وحواليته.

❐

هوامش:

(1)-ينظر سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص125، مكتبة لبنان، 1997.

-(2)Voir, Rastier François: Le probléme épistémologique du contexte el le staut de I'interprétation dans les sciences du langage. Revue: Langages n° 129 mars 1998 Paris, p 98.

-(3)Ibid, p98.

-(4)Ibid, p 98.

-(5)Vandendorpe C: Cotextes, compéhenion et litterarité paris 1991, p 10.

-(6) Rastier François: op. cit, p98

(7)-اتجاه يذهب إلى إثبات قيمة العقل وقدرته (Dogmatisme): الدوغماتية على المعرفة، وإمكان الوصول إلى اليقين، وقد سارت هذه النزعة في فلسفة العقليين إبان القرنين السابع والثامن عشر، ونحا نحوها التجريبيون الذين

أكـدوا إمكـان المعرفـة عـن طريـق التجربـة. (ينظر القاموس الفلسفي، مجمع اللغة العربية القاهرة، 1983).

–*(8)Rastier: Op. cit, p 100.*

–*(9)Ibid, p 101.*

–*(10)Ibid.*

–*(11)Piotrowski, D: Dynamiques et structures en langue, c.n r.s Paris 1997.*

–*(12)Rastier François: Op. cit, p 101.*

–*(13)Todorov, T: Recherches sémantique. Langages, a, Paris, p 19. Larousse.*

–*(14)Voir, Rastier, Op. cit, p 104.*

–*(15)A.Martinet: Elément de linguistique générale p 131.*

–*(16)Adam. J. M: Textes et types de texts Nathan Paris, 1992, p 14.*

–*(17)Auroux S: La philosophie du langage paris puf 1996 p 194.*

–*(18)Rastier François: Op. cit, p 106*

❑❑❑

واحة الشعر

المحبوبة

شعر: يوسف عويّد الصياصنة

تَذكرُ، حين افتضَّ الرّعدُ
غشاءَ الصَّمتِ،
وأيقظَ في رحم البيدِ الأعشابْ..
تذكرُ، صار السّاعدُ
مثلَ الوترِ المُنْشَدِّ،
وصارَ القلبُ كتابْ..
تذكرُ، حين تُلامسُ
أطيارَ الوشمِ،
تفرُّ الأحرفُ
عن أغصانِ المهرِ،
وتمضي خلفَ سَحابِ
الأهدابْ..
والخَدَرُ الصَّاعدُ
في السَّاقِ المغلولةِ
يُطلقُ خيلَ الرّيحِ
فما عادَ الرّكضُ يُجيبُ،
ولا النّومُ
وراءَ غلالاتِ الأبوابْ..

تُوغلُ في استقراءِ تفاصيلٍ
لاذت
خلفَ ظلالِ الأبيضِ،
تهطلُ إن عَسَّ اللّيلُ،
وتصحو في عتمِ الدَّنِّ
عيونُ الأعنابْ..
واجتازت دقّاتُ العَرّافَةِ
بابَ الأزرقِ
نحو صفاءِ الأسودِ،
غادرَ موجٌ مُرْتَجَلٌ
نحو الأعماقْ..
وارتجزَ "القبطانُ"
قصائدَ مرجانٍ
يحملها المَدُّ إلى العُشَّاقْ..
تمضي
تفتحُ قاموسَ النّهرينِ،
تخطُّ بعشقِ نبيٍّ
من "أورَ" نخيلاً

يحمل تابوتَ الماء ويجري
لا تَدري كيف تُواريهِ،
ولا تدري كيف تناديهِ،
فصاحت: يا الأجملُ!! واحتارت،
من حُورِ الدُّنيا،
أم من حور الجنّة، بغدادْ..
أنثى
تغلي بالرّغبةِ،
غادرها العشّاقُ
وأخلى حاناتِ النّهر الرُّوادْ..
والشّعرُ تجاوزَ أسئلةَ الحُسْنِ،
ليسأَلَ أسئلةَ الدَّهر
وعن حالِ الصُّحبَةِ
والزُّهادْ..
أنثى
تسكنُ شرفاتِ الرّوحِ
وتغفو فوقَ سريرِ الزِّندْ..
تُغمضُ مُبْصِرَةً،
والأخرى تقرأ
بين خطوطِ الرّملِ
مقاديرَ الغدّْ..
تُعطي للعاشقِ
مفتاحَ أنوثتها
كي يدخلَ من أيِّ الأبوابِ،
الموصودةِ،
فالعشقُ الخالصُ للعشقِ
بلا صَدّْ..
والنّهدُ شراعٌ من نغمٍ
يُرجِعُهُ البحرُ إلى أوتارِ القيثارِ
إذا اجتاحَ الشُّطآنَ المَدّْ..
تحتارُ
إذا احْتَضَرَ الكأسُ،
أمرجانٌ يَسعى
بين يديهِ،
أمِ اعتصرَ السّاقي
عنقودَ اللّيلِ
بكأسِ النَّهدِ،
أمِ التَمَعَتْ
فوقَ مرايا دجلةَ
ألوانُ الخدّْ؟!!!..

***

قالتْ، والشّمسُ تدقُّ
ظلالَ النّخلِ،
بهونِ الصّيفِ،
إذا خانتكَ الرُّؤيةُ،
فاسْلُكْ دربَ الصّوتْ..
إن ضلَّ السَّمعُ
وأيقنتَ الموتْ..
فاشعلْ قنديلَ القلبْ..
تتكشفُ الرُّؤيا
يظهرُ في الغَلَسِ الحالكِ
قنديلُ الدَّرْبْ..

***

لم يُذعنْ حينَ تَسَوَّرْنا
جدران العتمةِ
نفتحُ للطّالعِ
من تَنُّورِ القلبِ
رغيفاً مُكتملَ النّضج
على نارِ "الوَسْبَةِ"
أبوابَ الأفياءْ..
فالدّربُ بلا دَرْبٍ،
تَعصفُها الرِّيحُ،
وتمشي فوقَ مفاصلها البَيْداءْ..
هل فاتَحَ وحشَتها،
وافتضَّ مغاليقَ السِّرِّ
وشافَ على اللَّوحِ الأسماءْ؟!!!..
هل شافَ أباريقَ العَسْجَدِ
تسكبُ في أقداحِ الموتى
أسئلةً خرساءْ؟!!!..
عن تاريخٍ يُقتَلُ
في رابعةِ الظّهرِ،
ولا تَرثيهِ الخنساءْ..
والبحرُ عُبَابٌ من عَطَشٍ،
يحملُ "قيثارَ الفضَّةِ"
نحو الشَّطِّ الآخرِ،
يَشربُ من كفِّ القُرْصَانِ الماءْ..
من يُعطي للمُبْصرِ عكّازاً،
يَهديهِ النَّجْدَينِ،
وللأعمى "تِلْفازاً"
يَنظرُ كم ظلَّ من الوردِ،
وكم ظلَّ من الشِّعرِ،
وكم ظلَّ من الحُسْنِ،
بوجهِ الحسناء؟..

***

ما كانَ الموتُ غياباً،
ما كان الموت حضوراً هَشّاً،
بل كانَ شَفيفاً،
كاليَلْبسُ غيمةَ صَيْفٍ
أو
كاليَمْشي
بين الغَفْوةِ والغَفْوَةِ مشوارْ..
يَبْرى جُرْحُ القلبِ،
فَيُدمى من عُتْبى
جرحُ الدّارْ..
يذكرُ أزهاراً
تُعلنُ ميلادَ الفجرِ،
بِحَنْجَرَةِ الوردةِ مزمارْ..
مَنْ يُسْكتُ مزماراً
في شَفَةِ الوردةِ
يُحزنُ قطعانَ الطّيرِ،
ويُشعلُ في بُرْدَةِ
نيسان النّارْ..
للوردِ أباريقٌ للرّاحِ
وأكوارٌ للطّيبِ،

وماءٌ،
يشربُ من حَفْنَةِ نهرينِ،
و"أهوارٌ"
تُودَعُ فيها الأسرارْ..
ما كانَ الموتُ غياباً
بلْ حالاً من نَعَسٍ عذبٍ،
يجري سكّرُهُ
في أوردةِ الرُّوحِ،
وأقداحِ السُّمَّارْ..
كالسَّاقي تُدركُهُ حالٌ
حينَ المحبوبَةُ تَخرجُ عاريةً
من بيتِ الشِّعرِ،
ويشربُها صافيةً
حين ينامُ على زندِ العنقودِ الخمَّارْ..
تأخذهُ الرّعْدَةُ،
يسألُ: هل مرّتْ حاضرةُ الأرضِ
بلا مهرٍ،
تبحثُ عن مَيْتٍ
يمشي قدّامَ النّعشِ،
ويحملُ قبراً من أسرارْ ؟!!!..
تبحث عن غيمٍ مرَّ
بلا إذنٍ من "هارونَ"
ولم يتركْ
في رحمِ الصحراءِ الغَرْثى أمطارْ..
***
نصفُ الزّغرودةِ
ظلّت خلف لهاةٍ من عطشٍ،
وانداحت تفلقُ
هامَ العتمةِ،
قلتُ "ابنُ سُرَيجٍ"
رتّلَ "طاسينٍ" لم يُكتبْ بعدُ،
يقولُ: الجنّةُ في القلبِ،
ونارُ النّارِ الغربةُ،
يُفتي للخارجِ
يجرحُ أوتارَ اللّيلِ،
ويخلعُ ناسوتَ الرّهبانْ..
والأرضَ الأرضَ إذا اشتدّت
وانهضْ رُمْحَ أَراكٍ،
من رحمِ الصَّخْرِ العَاقر
من صلبِ جلاميدِ الصُّوانْ..
***
قالت أنت اليُنبوعُ
بصيفِ الواحةِ،
تلبسُ أجنحةَ الغيمِ وتمضي..
تسألُ عنكَ البيدُ
فتنهضُ من ذاكرة النّخلِ،
نبيّاً من غير كتابٍ،
يتبعك الجارحُ من طيرٍ
يستهدي بالشّائطِ
في قلبٍ
من غير دخانْ..
والنّائحُ من طيرٍ

يقرأ كفَّ البصرةِ
يسألُها عن مصلوبٍ
يحلبُ إن رابَ اللّيلُ
ضروعَ المُصْحَفِ،
في أقداحِ الفجرِ،
فيشخبُ ذِكْرٌ
يمسحُ عن وجهِ
المئذنةِ الأحزانْ..
والنّهرُ العاشق
يفرطُ في كفِّ المحبوبِ الرُّمّانْ..
رهبانُ اللّيلِ يعدّونَ الخيلَ
ويمضونَ خفافاً،
هل فاتَ أوانُ الشّعرِ،
وقد عمّ الطّوفان؟!!!..
كلُّ الأحلامِ
يداعبها الشّعرْ
ومن غير الشّعرِ
يطوف بك الدّنيا
من خلفِ حديد القضبانْ؟!!!..
آهٍ من شعرٍ
لا يصدقُ
إن مُدَّ سماطُ الموتِ،
ومن شعر
لا يكذبُ
إن لاحتْ في الأفقِ
مهاةٌ،
أو باحَ بأسرار القلبِ
النُّدمانْ..
بغدادُ لها قلبٌ
من توتٍ شاميٍّ
يَعصرهُ الأهلُ
ويشربهُ،
في حاناتِ اللّيلِ،
الشَّيطانْ..

❑❑❑

لأصبح أكثر مما أحب

شعر: محمد خير داغستاني

على الثلج أجري؛
لأصبح أكثر مما أحب،
وما من ورائي سوايَ.
أَماميَ نِصفيْ،
وحَوْليَ رَجْعُ حديثٍ حميمٍ
عن العرش.
تأخذني العَزَّةُ؛
الآنَ لو أنتهي
قبل أن تدركوا ثلجيَ، احترت كيف أُخفِّفُ
مِنْ وَطْأَتِي؛
أنا ذئب هذا الشتاء الطويل
أريد لكم أن تناموا
لأنهش أحلامكم؛
سوف أُجري لساني على نسوةٍ خائفاتٍ
من الموتِ
يخفقن تحتي، بلا أمنياتٍ،
كقلبي
ويهمسْنَ: عُدْ! عندما يخرجون إلى الصيدِ.

كلّ البنادق تطلب فَروي
وأنجو؛
أنا الضِّدُّ
لا ذئبَ قَبْلِيْ...
فمي داخلٌ في عِقَابِيْ.
: حبيبيَ! لم تلعبِ الأرضُ دَوْرَ العروس
مع الوقتِ...
في الباب شَحَّاذةٌ تخطفُ الشعراء على غفلةٍ
من قصائدهم؛؛ يؤرجح أُمّي نَدايَ
تؤرجحُ كفِّي الْمدائحُ؛
تدخل قلبيَ ريحٌ
تبعثركنَّ، وأهلي، وكلَّ الذين نموا في
ظِلالي.
بلى! أصفرُ الروحِ.
هزّوا غصونيْ لأربحَ عصفورةً من دمٍ
سالَ من خوف أُمّي عليَّ،
وأخسرَ بستانها؛ لم يكن فيه لي غيرُ سُورِ
الدُّمى.
أَمَّلَتْنِي؛

فَأَمَّلْتُ من جاء بعدي بِلَيْلٍ غزيرِ الأحبَّةِ؛
لن أَدَّعي وحدةَ اللونِ
بل إنَّ موجي يضيقُ على مركبين...
أُحاذي الصَّدى،
وأَجُسُّ دَمِي في عروق الزَّمانِ
فلا تسألوا: أين يُقْتَلُ؟
ما من ضريحٍ يليقُ بِعِطريَ.
ما من سلاحٍ يماثل هذا الفراغَ الذي يملأُ
الشِّعر حولي.

أَجَلْ! محورُ الكونِ رَأْسِيْ
وأطلبُ رَأْسَ القَمَرْ.
وحيدٌ...
وبين خُطاي جنودٌ وعُشَّاقُ، شِعر
وأسرارُ، أوراقُ. حُسْنِ جِوارٍ. من التُّوتِ
قلب يفرِّقُ. صَوْبِي. القلوبَ
أدوسُ...
أَدوسُ وأنظرُ!
تحت حذائيَ ظِلِّي فَقَطْ!

❑❑❑

شُهُودْ

شعر : أحمد طريبق أحمد

(شهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله)

ابن العربي الحاتمي.

إن أنا جرحتُ حمرةَ الحياءِ
في بهاء الوردْ
بهبَّة من نَفَسي،
تحملها على الأثير،
دون صوت
ريشةُ الحمام،
تشدني إلى السماء
خفقةُ النداء
في مسامع الهجيرْ،..
إن أنا..
خدشت ملمس الجمال،
في رياض اللونْ
برعشة من إصبعي الشرود،
تهزني، من تربتي،
بروق، أو رعودْ..
إن أنا..
كَدَّرتُ صَفْوَ جَدْول
ينسابُ من بحيرة السكونْ
رميتُ في أحشائهِ
حصاةَ كلمةٍ
تشابهتْ مع الأصدافْ..
تعرّتِ الحصاةُ من لَبُوسها..
وهاجتِ البُحيرةُ..
الضفافْ..
إن أنا..
أزعجتُ طائراً،
يزوّقُ الفضاءَ
بالحرير والغناءْ
إن أنا..
روّعت عُشَّةً، بهاتفٍ
على جناح خاطرٍ،..
يطيرُ
عَفْوَ خاطري،
وإن أنا..

رميتُ صفحةَ المرآة،
من مرايا الشمسْ،
برشّةٍ من الشعاع،
إن أنا..
وإن أنا..
في مشهدي
مبتدأٌ بلا خبرْ
أو صفةٌ
بلا موصوفْ
سأستحيل زورقاً بلا شراعْ
ومركباً بلا مجدافْ.
لأنني والبحرُ توأمان
وبيننا فيروزةُ الزّمان.
مسافةٌ
ورحلةٌ بلا انتهاء،
يَاقُوتُها الضياءُ
قُوتُها المرجانْ
إن أنا..
وضعت في كَفّيكِ
يا ضميرَ غيبتي
قمراً لهذه...
وكوكباً لتلكْ...
فالحسن والجمالُ لك..
إلى الأبدْ..
وإن أنا
زرعتُ حفنة من النجوم
في فضاء نظرتكْ
تحملني إليك
رعشةٌ ضريرة تستمطر الخيالَ،..
سدرةَ العلا.
مِن شُرفةٍ..
أرى الحياة جوهراً
بلا فَنَاءْ
تذوب حَيْرتي
في صَحْوة الحلول
حالَما أراكْ.
ستمَّحي عناصرٌ بذاتها:
الماءُ والهواء،
النارُ والتراب
في توحّدٍ مع الهَوَى
أو برهةِ الفَناءْ
(ما زاغ البصرُ ومَا طغى)
إن أنا..
مكَّنتُ نطفة الزَّمان
زمَّنتُ نُقْطة المكان
في أحشاء الكَوْن
تلاشتِ الجهاتُ
ليس بينها حدوْد.
في فسحةٍ مضيئةٍ
من جَسَدكْ
أنبُتُ فيكِ شَجراً
أغْصَانهُ..

تظلل الفراغَ والأزلْ،
الخلدُ والبقاء مِنْك
لأنك الفردَوْس
قبل أن أكون
قصيدةً لكعبة المجازْ
معلَّقة،
أو شطحَة السَّماع
في "بطايح الحجاز"
الحرف قِبلتي..
والنور ركعتي وسجدتي،
لبّيك.. يا لبيك
يا ضميرَ غَيْبتي
ويا فيروزة المَقَامْ.
موحِّدٌ.. أنا..، عقيدتي
وَمَذْهبي:
العِشق شِرْعةُ الجَمَال
لا نظيرَ لا شَريْك.
إن أنا..
أبدعت لوحةَ الحُدوس،
بالرّؤى وبالخَيَالْ،
كشاهدٍ على الحياةْ
فالوحي والإلهامُ
مِنك

أخضرٌ ويانعٌ، كما الدَّلال
في سَمَاء طَلْعتِكْ.
وغيبةُ الشهود حَوْلَنَا..
أمَامَنا وخَلْفنا:
فصولٌ أربعةْ،
مدارها أنا وأنتْ
كمطلقٍ بلا محيطْ

***

هل كنتُ واهماً
أم حالماً؟
وقد رأيتُ ما رأيْت
بالعين والعيانْ،
بالوَجْد والوِجدانْ.
فهل أصيرُ بعد يقظةِ
الوجودِ لا الشهودْ،
مبتدأً بلا خَبرْ..
مشبَّهاً بلا تشبيهْ..
ورحلةً بلا سفرْ..
فمن أكونُ..
في مملكة الجنون..
يَا تُرى..
فمن أكونْ..

❑❑❑

دموع الحزانى

شعر : قصي أحمد محمد- العراق

من صمتك الصوت.. والأوجاع أصداء … من قال: صرخة هذا الصمت خرساء
كوني على القيد، قيداً.. لست عاجزة … ما دام في الأفق تلويح وإيماء
قد عشت تصغين.. والأصوات عالية … تكلمي: الآن، للأصوات إصغاء
إن خاط من خاط أفواه الجراح لكي … تخفى.. فما لدم الأوجاع إخفاء
قد كنت.. كانت قيود النار لاهبة … على يديك.. لها حزّ وإدماء
والقيد ليس حديداً محض.. فهو كما … ترين، خوف وآراء وأهواء
حملت أخطاء خطّائيك غافرة … وليس تغفر بعد اليوم أخطاء
الحق إن لم تكن يا سيف منقذه … هيهات تنقذه في الأرض آراء
الناس صنفان: موتى في حياتهمو … وآخرون ببطن الأرض أحياء
إيه فلسطين.. والأوجاع قافلة … ولحم جسمك فوق الأرض صحراء
ولا حداء سوى هذا الحداء.. سوى … جسم يفجره الشّوس والأدلاّء
هل تطلبين جيوشاً؟ إن جيشك في … جسوم من أرعبوا الدنيا كما شاءوا

مــــاذا نســـمي! وهـــل للمجـــد تســـمية ... تطالهـــا فـــي الســـما والأرض أســـماء
مــن علــم الغيــداء فــن المــوت تضــحية ... هــن القــوارير.. حيــث الجــارح المــاء
تمشـــين للمـــوت إيغـــالاً بـــه شـــرفاً ... وعـــــزمهنّ قبيـــل الـــروح مشّـــاء
يقصـــدنه قاصـــرات الطـــرف لا خجـــلاً ... لكــن يخجلــن مــن راحــوا ومــن جــاءوا
ومـــن لأجســـادهم فـــي الأرض متّكئـــاً ... ومـــن لأعيـــنهم فـــي الأرض إغفـــاء
إكلـــــيلهن فلســـــطين، ودمعهـــــا ... والعــرس مــوت، وشــمع العــرس أشــلاء
يئســـن مـــن عمـــرهن المـــر.. محرقـــة ... هـــنّ الرمـــاد بهـــا.. والأرض عميـــاء
أمـــا الـــدموع الحزانـــى فهـــي أقبيـــة ... أمــا الصــراخ المــدوّي.. فهــو ضوضــاء
فـــاخترن موتـــاً عزيـــزاً يحتمـــين بـــه ... فالكـــل هـــن وبـــاقي الأرض أجـــزاء
هـــذي معادلـــة الأبطـــال.. كـــل دم ... يســيل ضــوء.. ومــن لــم.. فهــو ظلمــاء
مـــن قـــال ذلـــت فلســـطين لغاصـــبها ... الغاصـــــبون فلســـــطين أذلاء
والله إنـــا لنســـتحيي علـــى وجـــع ... ومـــا لأرجلنـــا للمـــوت إبطـــاء
لكننـــا نلعـــن الأرض التـــي ابتعـــدت ... وآذنهــا عــن صــراخ الجــرح صــماء
مـــا للمســـافات لـــم تقـــرب وإن قربـــت ... أمـــا لعلـــة هـــذي الأرض إبـــراء
هــل مــن معيــر جناحــاً يــا قطــا، فخطــى ... أدنـــى فدائيـــة بحـــر ورمضـــاء
يـــا حيـــف تنتهـــك الأعـــراض داميـــة ... وللصـــهاينة الأنجـــاس إيـــواء
فـــأي تســـوية والأرض تـــذبح والـــ ... أعــداء مهمــا ادعــوا فــي الأرض أعــداء
وأي ســـلم وبحـــر مـــن دم طفحـــت ... أمواجـــه.. فهـــي أعنـــاق وأثـــداء

وما النوايا سوى بئر مجوفة لها لكل ظماء الأرض إغراء

يا ويح من لم يقف سيفاً وسارية أبعد أرزاء جرح القدس أرزاء

كأن دمعة (يافا) سبة.. ودم الـ (مخيم) الآن في ساحاتها ماء

هذي خيول جيوش العرب حزّ بها حديدها.. ومراقي الغيظ سماء

يقفن حيث وقوف الموت جامحة أدنى علاء لمرقاهن جوزاء

لكنّ يا حيف والحيف ارتجاف يد غيظاً لها في دياجي الموت أضواء

أتبعد الطعنة النجلاء وهي على أحزانها طعنة للموت نجلاء

أتبعد الأسد عن مرأى طرائدها وما لها في تخوم الأرض أنداء

وتستبيح ذئاب الغدر خاصرة الـ (أقصى) ويبكي به (مهد) و(عذراء)

فهل يضيع عويل الأمهات سدى وهل يشيخ على الأبناء آباء

ذي خيبر يا علي الحق قد وقفت في الأرض ثانية واستفحل الداء

جرد فقارك قد عاث اليهود بها واعصف.. فعاصفة الكرار هوجاء

بمهد عين وإسراء الرسول دم يجري وليس له في الأرض إرساء

للداء كي.. وللسيف الرقاب.. وللخيل السروج وللصحراء حداء

وأنت هذا وهذا ثم تلك وذا وهول غيضك رواح وغداء

قد صاح: لم يستمع للصوت سامعه كأنما أذّن الأشهاد جوفاء

والناس والأرض إيغالاً بصمتها صم وبكم وصماء وبكماء

لكـن.. ولكـن تعيـق الصـوت فـي رئتـي وللمواجـــع بـــي حـــز وإضـــفاء

إن كـان سـدت عليـك الأرض أجمعهـا لـك السـما.. وبـراق الغـيظ إسـراء

فعلتهـا.. فـافعلن مـا أنـت فاعلـه

لله نـور مـتمّ.. شـاء مـا شـاءوا

❑❑❑

تجليات

شعر : عصام ترشحاني

زنزانة الحلم

مع الحلم يبقى
سجين الفراشِ
وفي رأسهِ
رعشة الفَقْد والحزنِ،
من كلِّ ظلٍّ كليمٍ
إليهِ القصائد تسعى،
الخرائبُ في زينةٍ،
والمرايا...
تراهُ إذا حاورتْ صوتهُ
وردة لا تنامُ
يقوم بعينين كشّافتينِ
إلى نطفة السرِّ
يبعث حوريّةً،
من بروق الحياةِ
ويمعن في مخمل الليلِ
والليلُ في خالقٍ من سهاد
تراهُ إذا ما استوتْ
قبّةً للخصوبةِ
يشعل بالماء حلماً.. مضى
ثم يرسو..
على حافةٍ
في السرير الخرافيِّ
يشرب لذّاتها
جرعةً.. جرعةً.. وينام...

الجحيم المبكر

ضفّةٌ.. من محار ونار
سأَلتُ عن الطيفِ،
والخيزران الحزينِ..
رأيتُ النواقيسَ تلقي
على زهرة الانتظارِ
شعاع الثمارْ...
ضفّةٌ.. من بياضٍ..
وعشبٍ وَسُكّر..
ضفّة لاقتراف النّدى
هل أَقول أدخليني..؟
دخلتُ عليكِ

رقصتُ.. رقصتُ..
وأَدمنتُ شربي
فقام إليَّ الذي
وجههُ من عيونٍ،
وزرعٍ ونورٍ
وَشدَّ عليَّ،
احتواني وقال: . تَدَثَّرْ..
فأوغلتِ بيني
وبين ردائي
فقال الذي نفسهُ
في الرحيق الحلالِ: .
اخرجا من دمي
عارييْنِ اخرجا
للجحيم المبكّرِ
إني وهبتُ من الأرضِ
ما ينفع الحبَّ
أو.. يحرق العاشقين...

النشيد المكسور [1]
تَصِلينَ إلى النارِ
ولا.. أَصلُ الجنّةْ..
فهل تعبرينَ إلى
حافّةِ الأَوْجِ
كي أعبرَ الدهشةَ المهلكةْ..
ليتها الشهوة الحالكةْ..
تدخلينَ إلى
حانةِ الشعرِ،
أهربُ..
عذراً.. لعيد العسلْ..،
وعذراً..
صبيّةَ خمر الأزلْ
سأَهجر هذا الغناء اللدودَ
قليلاً..
وأروي..
لأفراسيَ الشارداتِ
من الحلم حتى النهاياتِ
أسرار مَنْ
يسلب النجم أوراقهُ،
في رماد القُبَلْ...
***

حاشية:
1- تنوع الإيقاع مقصود.

مرايا لها وجه أبي

شعر : سرى علّوش

غائباً
–بين عمرين –
لا تشبه الآن أيهما
في ابتداء مداكَ
أراكَ
تخيط النجوم الدمشقية الحزنِ
في جسدٍ واحدٍ
من غبارِ المسافةِ ما بيننا
كي تدورَ على زندك الأبوي
وتحكي عن الجسرِ
والعتم
وامرأةٍ
من شرود المحيطات ضحكتُها
راجعاً....
–بين عمرين –
من حيث قد خبأ الظلّ عن قلبي الطفلِ
–ما بين كأسين
من شهوةٍ لاسودادِ الستائر
خلف صقيع المكان
وليلٍ قصيرٍ لكي يبدأ العاشقون
البكاءَ مع الفجرِ –
أغنيةً قد تضيءُ
إذا مسّها إصبع الحلم في جهةٍ في جهاتِ الحنينِ،
تنادم ما مر منك قديماً
على خصر ذاكرةٍ لم تخنْها
وتفرد في عريها
قلبكَ المتشرد في البردِ كي يدفأ العابرونَ
فلا شارعٌ تستطيع ابتسامُته
أن تغطي خطاكَ الحزينة مثلي
ولا غرفةٌ
قد تشدّ مقاعدُها
أمسىَ من خبؤوك لأحلامنا
ثم ناموا
ولا كلّ ما تركتْه البلادُ من الميتينَ
على ظهرِ شعركَ

يكفي لأعرفَ
من أي عمْرٍ
تراك على غفلةٍ في غياب الحمامِ
أتيتَ إلى جثّتي..!
عائداً..
أيَّ رملِ الرياحُ وراءَكَ؟
حين تغادرُ دمعاً جميلاً على كتفي في مساءاتِنَا
أو صدى وردةٍ
سقطت من شمالِكَ في أضلعي
قبل أن يعرف المارة التعساء
بأنك في لحظةٍ
غافلت عتمةَ الأرض دورتُها
كدتَ أن تجمع الياسمين قريباً من اسمي
على شكلِ أرجوحةٍ
مزقتها السنون بصدركَ
لكن ما بيننا ذاهبٌ باتجاه البكاءْ!
كيف لم أنتبه
قبل أن تدخلَ الأرضُ
طور حيادية الحب في صمتها
أن وجهك ماءْ؟

ربما
كي أدور ذاكرتي في اتساعاتك الأبدية
كان لا بد أن ألمس الروحَ
من ذهب الذكريات الكثير على صدرها
كان لا بد أن أنتقي منك عمراً

هو القادم الآن من حجرٍ
تركته الأكف على غيمةٍ
شردوها من الغيم في امرأةٍ
كي أصدق أنكَ من يومها والدي
وأفتح في داخلي نسمةً
هربتها الزنازينُ منك
إلى طفلةٍ في ضحاها.
هم الغائبون
الذين حزنت لأشيائهم مثلهم
أخذوك لتكبر في قمرٍ معهم؟
أم أحبوك أكثر مما أحبكَ بيتٌ صغيرٌ
ينام على شمعةٍ لا تنامُ
أم الوهمُ عنها هناك
وأنت تعلقُ فوق المسامير
أيامكَ المثقلاتِ بغيبتها
كان أجملَ من نورسٍ قد يموت بقلبي؟
هنا –بين عمرين –
لا أستطيع الحديثَ عن الوقت فيكَ
فهل أنت أنتَ
أم الغابر المتبقي على رجلٍ ماردٍ
مثقلٍ بالذهاب
يخبئ خلف ابتسامته شجراً أسوداً
وسجوناً من الرملِ
تسكنُ كل الذين امتطوا مثله حلمهم؟
ليس سركَ أن طيوراً أتت من زمانك
نحو زماني

ولا أن شمساً تكورَ أزرقها
في شتاء أصابعك السمرِ
لكن شرفتها في المساءِ
وما دار من موتك الأزلي على المتعبينَ
وبيارةُ الأصدقاءْ
كان يمكن أن أصبح الآن مثل تفاصيلهم
أي أقل جنوناً
وأجمل حمقاً
إذا مالت الكأس في أول البحر
عني قليلاً
ودارت دفوف المساءْ

❑❑❑

(يا أنتِ)

شعر : محمد إبراهيم حمدان

مـــدّي أحابيـــلَ الهـــوى وتصـــيّدي قلبـــاً أضـــاع الأمـــسَ فـــي وَهْـــمِ الغَـــدِ
واسـقي جراحـات اللهيـب.. ففـي دمـي حمـمٌ مـن النـزفِ الشـهيدِ.. وفـي يـدي
وتوسَّـــدي ريحـــان روحـــي وارشـــفي خمـــرَ الصـــباحِ المســـتهامِ.. وغـــرّدي
يـــا أنـــتِ يـــا بـــوحَ الســـماءِ لعاشـــقٍ أغـــوى الســـماءَ بآيـــة البـــوحِ النّـــدي
ياأنـــتِ ياســـرّ الوجـــود.. وهـــل أنـــا إلاَّ صـــدى الأســـرارِ والســـاقي الصّـــدي؟!
أوحـي إلـيَّ مـن الهـوى بعـضَ الهـوى فلعـــلَّ مَـــن عشـــقَ الغوايـــة يهتـــدي
ولعـــلَّ قلبـــي يســـتعيدُ قـــرارَهُ فيـــروح صَـــبّاً فـــي هـــواكِ ويغتـــدي

***

لا تســـأليني كـــم أحبـــكِ.. فالمـــدى مـــن طيـــفِ أشـــواقي يحيـــك ويرتـــدي
والشـمس تسـكب مـن عبيـر صـبابتي نـــوراً وظـــلاًّ فـــي عيـــون الفرقـــد
وتـــراودُ الأقمـــارُ روضَ خمـــائلي ألقـــاً.. وتعبـــثُ بـــالنجومِ السُّـــهَّدِ
والـــوردُ يشـــهدُ كـــم أحبـــكِ فامســـحي دمـــعَ الـــورودِ العاشـــقاتِ وهدهـــدي
وَسَـلي عشـياتِ النـدامى كـم صَـبَتْ روحـــي إليـــكِ!! وطـــال فيـــكِ توحّـــدي

***

مـــن قبـــلَ بـــدءِ البـــدءِ أنـــتِ حبيبتـــي وقضّـــيتي وســـكينتي وتمـــرّدي

ورنــيمُ شــوقِ العابقــاتِ إلــى النــدى ... نغمـــاً يطـــوف بمـــائسٍ متــأوّد
أنـــتِ الجنـــون العبقـــريّ.. فرتّلـــي ... سِــفْرَ الجنـــونِ علـــى بقايـــا المعبـــد
مـــرّي علـــى قَـــدَري الشـــقيّ وأشـــعلي ... وعـــدَ التجلّـــي فـــي دمـــي المتجمّـــد
فَلأَنـــتِ أوزاري.. وأنـــتِ براءتـــي ... ورمـــادُ أحلامـــي وفـــيضُ توقّـــدي
وحنـــينُ أوراقـــي وعطـــر دفـــاتري ... وأنـــينُ تتهيـــدي.. ونـــور تشـــهّدي
أنـــتِ البدايـــةُ.. والنهايـــة والجنـــى ... فـــي مهـــد إنجيلـــي وروضـــة مســـجدي
لـــولاكِ مـــا عشـــقَ القصـــيدةَ شـــاعرٌ ... واشـــتاقت الأشـــواقُ عَـــذْبَ المـــورد
لـــولاكِ مـــا عشـــتُ المســـيحَ محبّـــةً ... وَسَـــرَتْ بروحـــي بيّنـــاتُ محمّـــد

***

لـكِ فـي شـفيفِ البـوحِ نُعمـى أسـكرتْ ... نغـــمَ الخلـــودِ علـــى شـــفاه الموعـــد
ولصـــمتِكِ الشـــادي تســـابيحُ العُلـــى ... فـــي غيـــبِ إلهـــامي وغربـــةِ مولـــدي
كـــونٌ مـــن الحســـنِ اللعـــوبِ تناهبـــتْ ... نزواتُـــهُ النزقـــاتُ هـــدأةَ مرقـــدي
لمَّـــا بـــدا غَـــوَتِ القلـــوب وأســـرفت ... بـــالقولِ بـــين مُسَـــبِّحٍ.. ومعربـــد
وَيَقينُهـــا أنَّ الجمـــال تَحـــوُّلٌ ... وجمالـــكِ الأحلـــى عصـــيٌّ ســـرمدي

***

لـــكِ فـــي فـــؤادي آيتـــان: فآيـــةٌ ... صُـــلبتْ علـــى مهـــد النـــدى فتعمَّـــدي
ومنـــازلُ العشـــقِ المهـــيمنِ آيـــةٌ ... فَتَعبَّـــدي فـــي روضـــها وتهجَّـــدي
هامـت بـكِ الأنخـابُ.. أم سَكِرَ الهـوى ... أمْ ضـــلَّ ســـاقٍ فـــي زحـــام العُـــوَّد
ســـيّانَ عنـــدي.. فالشـــفاهُ تشـــوَّقتْ ... أســـرارَ جمـــرِ العاشـــقين.. فأوقـــدي
فـــإلى متـــى يـــا قلـــب نعتقـــلُ الـــرؤى ... باســـمِ الخطايـــا فـــي ختـــام المشـــهد؟!

وإلــى متــى نَهَــبُ الوجــودَ سلاســلاً ... كــذباً؟! ونلعــنُ كــلَّ بــابٍ موصــد؟!

أنزلـتُ حبـكِ فـي دمـي.. فمـن الغـوى ... أن تسـجني الأشـواقَ . أو تتـردّدي

❐❐❐

على قمة الوجد

شعر : إبراهيم النمر

على قّمة الوجدِ
كنتُ
وكانتْ تلالي
تُجاوِرُ في الشَّوقِ
بعضَ تلالِكْ/..
وقلتُ كفاني
إذا مَرَّ غُصني
بجانبِ غصنِ اختيالِكْ/..
سأبقى بحلمِ وصالي
فليسَ الغرامُ بعيداً
وليسَ ببالِكْ !/..
أُسَمِّيْكِ
رحلةَ عمري
مجالي
وزادي
وكُلَّ الذي في مجالِكْ/..
أُسمِّيْكِ أُنثى الحقولِ
فَيَخْضَرُّ عمري
وأُنثى الجَمالِ
فأُمسي صديقَ جمالِكْ/..
فإن عَذَلَ العاذلونَ
وظنّوا بنا السُّوءَ
قُولي:
أَحَبَّ
وليسَ المُحِبُّ لديَّ
بهالِكْ/..

*

أُريدُكِ أن تَسْتَحمّي بضوئي
وأنْ تركبي قاربَ الأُمنياتِ
وترمي الذينَ
على هامشِ الوقتِ
بالوردِ
لَسْنَا الذينَ نَسبُّ
ولسنا نُحِبُّ المعارِكْ/..
خُلِقْنَا من الوردِ
حتّى نَشُمَّ الذي في الورودِ
وإنَّ الذي بينَنَا
صارَ بَدْراً

هلالي على القُرْبِ
نصفُ هلالِكْ/..
إذا قلتُ:
أنتِ الحبيبةُ
شَعَّتْ حروفي
أنا لا أُعبِّئُ بالحرفِ
بعضَ سلالِكْ/..
ولكنّني الآنَ
والكونُ حَوْلي
بهيجٌ
وعمري أريجٌ
وحرفي بدونِكِ أعمى
تبعثر بين المسالِكْ/..
أقولُ
وقَدْ مَرَّ يومٌ
على ما عَقَدْنَا
سُعِدْنَا
فليتَ الذي بيننا
من حنانٍ
يدوم بياضاً نقيّاً
وبيني وبين سواكِ
بحالِكْ/..
لقد كان ما كانَ
ليلةَ قَدْرٍ
سُعِدْتُ بها أيَّ سَعْدٍ
فهل بَعْدَهَا
أفتحُ القلبَ للعابرينَ
وأنسى هواكِ
ونارَ اشتعالِكْ/..
تعالي
فَعَيْنِي ترى فيكِ
نهراً فُراتاً
على الدَّهرِ يُحيي الممالِكْ/..
على قِمَّةِ الوجدِ
كنتُ
وكانتْ تلالي
تُجاورُ في الشّوقِ
بعضَ تِلالِكْ/.

❑❑❑

هذا المذبوح
بسكين الشهوات

شعر: البيلي عبد الحميد - مصر

أعرفه...

ما عاد سوى..

هيكل إنسانٍ..

ماتت فيه الروح..

فأضحى أشلاءَ..!!

أعرفه..

ما عاد سوى..

قصة موسى..

يتلوها السحرة..

صبحاً.. ومساءْ..!!

أعرفه..

ما عاد سوى.. الإنسان....

وقد ضاع.. بوادي التيه..

يصرخ.. إعياءَ..

أعرفه..

ديوان الشعر..

المملوء..

عواطف...

تنضح.. أنداءْ...

أعرفه..

ما عاد سوى

باقة زهرٍ ذبلت..

صرختْ..

تطلب.. ماءْ..

أعرفه..

ما عاد..

سوى نغم.. أسيانْ..

تقذفه ريح البهتانِ..

بكاءَ..!!

أعرفه..

ما عاد..

سوى اللعنة..

تمشي بين الطرقاتْ...

تزرعها بؤساً و شقاءَ..
أعرفه..
الدمعة..
والشمعة..
كالنور.. نقاءً..
وصفاءَ..
أعرفه..
كالوردة..
والنسمة...
كالبسمة حباً..
وحياءَ..
أعرفه..
كالنيل..
حنيناً.. وأنيناً..
وصفاءً.. ووفاءَ..
أعرفه..
كالدنيا..
كرماً.. وعطاءَ..
أعرفه..
النغم الضائع..
بين الأموات.. هباءَ..
أعرفه...
أغنية الحب..
على شفة الصحراءِ... حُداءَ..
أعرفه..
هدهدة الفجر..
على صدر الليل...
صلاةً.. ودعاءَ..!!

*****

أعرفه..
هذا العاشق للرحماتْ..
هذا القارئ للآياتْ...
هذا الشاكي...
هذا الباكي..
هذا المغمور بأسرار الصلواتْ..
أعرفه..
قد كان قديماً..
يغرس حقل العمر...
المعشبِ..
بالزهراتْ..
يرويها بدموع العين..
ويرعاها...
بسيوف الدعوات...
أعرفه..
هذا الهارب من ماضيه..
الضارب في الفلواتْ..
هذا المأسور بقيد الغربة
والمنقوع بنهر الرغباتْ..
أعرفه..
هذا الحاضر..

هذا الماضي..
هذا الآتي...
فوق جناح النكبات..
يحبو فوق رصيف العمر..
الخائب..
مذبوح الخطوات...
هذا القاتل... والمقتول..
بسكين الشهواتْ...
أعرفه..
يعشق كل طريق..
يرميه بوادي الحسراتْ..
*****
أعرفه
قبضة رملٍ
ترميها كف الريح
على وجه الصحراءْ..
أعرفه صوتاً..
يصرخ في البيداءْ:
-يا رب: الماء: الماءْ..
نضّر أرض العرب الجرداء...
بربيع الحب..
وجنبّها شوك البغضاءْ..
أعرفه...
باقة أزهارٍ صفراءْ..
وضعوها فوق قبور الشهداءْ...

أعرفه..
أبسط ما يمكن..
بين الناس البسطاء..
نهراً ينساب على الأرض..
العطشى..
حباً..
وحناناً..
ونماءْ..
أعرفه..
اللعنة..
والنقمة..
ترميها ريح الصحراءْ..
فوق رؤوس الجهلاءْ..
أعرفه..
الدنيا..
قد ظهرت..
تتلوى في ثوب الحرباءْ..
أعرفه الموت..
أعرفه الداءْ!!

*****

أعرفه..
هذا الهارب من ذاته..
والسابح في بحر الظلماتْ..
أعرفه..

قد كانت..
تتساقط..
من بين أنامله..
الزهراتْ..
تحملها الريح..
نشيداً..
يتراقص في شفة..
النسمات...
:كلماتك.. قبلاتْ..
همساتك صلواتْ..
خطواتك قُرُباتْ..
يتلوها الليل..
أنيناً..
وحنيناً..
وعظاتْ..
تحملها مركبة الشمس..
زهوراً...
تنثرها..
فوق رؤوس الناس...
الأحياء: الأمواتْ..
أما الآن..
فقد صرت..
زهوراً ماتت...
ترميها الريح على وجه..
الطرقات..

أعرفه..
هذا الضارب..
في الظلماءْ..
والباحث عن قطرة ماء..
تحيي...
الموتى..
في الأرض الجدباءْ..
أعرفه..
الإنسان الحرباءْ..
يوماً أبيض..
يوماً أسود..
حيناً ليس له لون تعرفه..
..سِحنته شوهاءْ..
يضرب في الأرض الظّمآى..
دون رجاءْ..
أعرفه..
هذا المجنون..
وهذا المفتون..
بكل فنون السحرة..
في أرضِ الشعراءْ..

أعرفه..
لوحة فنان..
أعمى..
سقطت من يده..

في الماء..
أعرفه..
هذا الضارب في الليل..
بغير ضياءْ...
القارئ للكف البتراءْ..
والمفعم بالأمل الكاذب...
والشارب من خمر الأهواءْ..
أعرفه..
قصة موتور..
هاربْ..
عاش ومات..
بسكين.. الأهواءْ..
أعرفه..
كيف يعيش العمر..
بغير رجاءْ..
وكيف يداوى الجرح...
بدون دواءْ...
وكيف يعيش على..
الوهم الكاذب..
فوق رمال الصحراء...؟

أعرفه..
يحيا بالصدفة..
تأخذه..
ترميه..

كيف تشاءْ...
تُدنيه..
أو تقصيه:
أمام وراءْ..
كالريشة..
تقذفها الموجة..
حيث تشاءْ..!!
أعرفه...
حين يجنّ الليل..
وتنطلق الأشباحْ..
يركب بغلته العرجاءْ..
ويطير بها فوق بساط الماءْ..
ثم يعود..
يغني أو يبكي..
بين شعاب الصحراء..
لحن النكبة..
فوق قبور الشهداء..
أعرفه..
حين يشف..
وحين يخف..
وحين يصير دموعاً حرَّى..
تترقرق..
فوق خدود التعساء..
أعرفه..
النسمة..

والبسمة...

والكأس الملأى... بدماء..

*****

لكنّي..

لم أعرف إلا أنّي..

كنت أشاطره الأحزانْ..

أقف أمام المرآة..

أراه أمامي..

يسخر مما قلت..

ويهزأ بالإنسانْ..!!

*****

❑❑❑

يصــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

زاهداً بالضفاف

شعر..زكريا مصاص

عالم القصة

6-الموقف الأدبي

ربما

قصة: ثامر معيوف - العراق

يكتهل... لو أنني اعترضت مجرى أفكاره.. تلك المسارب التي تغيب فيها حرارة ارتجافه وسعيه، لو نبست بكلمة صغيرة، ملأتها بدفء حاجتي إليه في تفشي الصمت الذي تركض فيه عيناه وراء نمش ينبض ملتمعاً مثل زئبق ويزحف أمامه من حافة إلى أخرى متطايراً بين مرئياته، لو خدشت تأمله المحض، لاستدار نحوي فالتاً من صبره، كمن ينظر من فوق إلى تحت، بالضبط، كمن يفعل ذلك... ثم يكتهل.. تلك هي علامات ملامحه، تطرأ عليها شيخوخة تلوح وتختفي عليه في جلوسه هناك متناوية في نأيه الشاسع حيث لا تستطيع أن تدنيه مني بضع بوصات خالدة بيني وبينه، يأخذه التأمل مني، هكذا يقول لي، بينما أقول له: يأخذك شيء آخر، أشبه بسهوم رجل ظل ينمو أمامي من عقد إلى آخر متحولاً إلى غابة تفوح منها رطوبة خطواته الماضية، وأفكاره تذبل مثل أوراق تئن وتخشخش وتنسحق تحت وطأة مروره، ذلك هو كل ما التقطه منك.. أقول له ذلك، فيصغي إلي مذهولاً، ثم يتوارى دائماً في العتمة التي يسميها أعماقه..

على ذلك لم نكن نفعل شيئاً سوى إعداد نفسينا لفراق لا يأتي أبداً، أتحسس في زفيره دفء إنسان يتبدد أو يغرق، يلوح بخار استغاثته، يموج مثل صوت أعزل تأخذه المنية، تلك التي أراها يومياً، وعلى العكس من تخشبه المنتظر أراه يترك لي ثغرة في صفائه، وينكسر باتجاه بحر يصطخب فيه ويجره إليه، ليغطس من بين أناملي الرهيفة، ألوح له بإشارات يطفئها الوداع، يومياً أودعه، ويومياً استقبله، بدموع وفرح فيهما رباط مقدس، ولكن بلا عواطف.. هكذا حتى انخطف منا كل عدد وحساب.

لكن في الأيام الأولى، في أبعد أيام مراهقتي، كان يوجد شيء آخر، أتذكره على وجوه عابرين أحببتهم، وأحطت نفسي بهم.. محض هواءات تنخطف برائحة تتأخر وتسترخي، ثم تموت.. رحت أغرسهم وأنميهم على سريري أحلاماً وخصالاً، عابرين نعم، ولكن بهيئات عض عليها الجمال.. ربيعات مؤقتة تطقطق مثل أغصان بين الريح والنار، أمعنت في تفاديهم على امتداد مسالكي، أولئك المبتدئين، الخالين من التجارب والمليئين بالآمال، الذين انتظروني على

أرصفة غير مناسبة، وأمام واجهات لا تستحق أن يقف المرء قربها، بقلوب زائغة وبوجل وقفوا وزرعوا أجسادهم هناك.. عشاق من؟ أولئك الذين نحرتهم أمنيات ومحاهم يأس!!

أنا كنت الفتاة التي يغازلون.

تتفتح امرأة على صدرها، ورغبة أيضاً تتبع من تلقاء نفسها وتصطدم بالثياب، تقلد الكبار، ليس في العروض وإنما في الأحلام، تتغمر في الحوار مع أي كان، ثم تسكت أمام اعترافات أصدقاء، ومرة أخرى، اعترافات عابرين، تستقبل غزلاً، وتنحني لمداعبات وتخرج بلا انتقاء وتظهر براءة خارقة في تحاشي كل حزن مباشر أو مدمر، تلك هي أنا، البعيدة تماماً الغارقة في بعدها، والمتوارية كتلك الأيام والحرارات والرغبات... لم تكن الاي.

ثم فجأة رأيته، لا أعرف متى أو أين، مجيؤه لم يكن سهلاً ولا ممكناً: بالقياس إلى ما وصلت إليه، لكن جاءتني لا مبالاته في عز حاجتي إليها، ثم بتلك المهارة المفاجئة التقطني ليغلق الباب على تناثري... نجح، ولكن بتوقيت غير منطقي.

وجهه هو ما أتذكره الآن، كان يشبه أثراً عانى من حفريات غير ماهرة، وجه رجل غادر القرون، مدفوعاً نحوي بألغاز وطلاسم، جاء ووقف متلعثماً بأول أسئلة الرغبة، ثم نطق، هو الذي يقولون أنه لا يفعل أي شيء، همس بوجع فيه صوت: "أليس جميلاً أن نخرج من هنا؟!".

من سؤاله قست مدى حاجته إلى الهواء، ورغبته في أن يتكلم منداحاً بلا عوائق أو شوائب، لمحت تلك الرغبة في تشتت دمه، وفي أسنانه التي تكظم استغاثة أو اعترافاً، خرجنا إلى جو راكد، فيه كسل طبيعة تحت الصيف، بتلك الطريقة بدا له أن بوسعنا أن نظل معاً، ليس للحوار تلك القيمة الآن... له فقط حدودها، المغزل الذي كان يعمل منذ وقت بعيد، تعطل، والآن سكن، متنحياً إلى أعشاش وبيوت عناكب وغبار، ليس المغزل، وإنما هو الذي يجهل أعدادهم.. بين سؤالي وجوابه مر وقت طويل، ربما لان بينهما عشرات من أذرع تمسك وتعيق، بلع سؤالي الحاد، لم يكن ذلك السؤال الذي سمعه قبل قليل /ولكن أي واحد آخر، هز رأسه، فثرت زاعقة عليه، لأنه لا يعلم كم مرة ناموا على بشرتي، كانت باردة كما يعتقد، وباردة حتى الآن، وسوف تظل هكذا حتى إذا ما نكس رأسه تحت خيبة ثقيلة، أو انتصر بمباغتة.

ذلك هو ما يشكل سلطانه علي، أو بصورة أدق، سلطة لا مبالاته الدائمة التي تفتحت الشكوك فيها أدغالاً، ثم امحتا معاً.. سلطته والشكوك هذا هو الأمر. كما أتخيله وأمنحه نسلاً من احتمالات بسببها أتعثر ببدايات أخرى مخالفة، استنجد بها لأنظر من بعيد بحياد وحكمة هما كل ما أسعى إليه ثم افتقده كما لو أنني لم أعش، وإنما أتهيأ، إذ أن الأمر يتحول إلى افتراض زائل، مثلما زال أول مرة.. واختفى..

هناك الآخرون أيضاً، الذين أنساهم من عمر إلى آخر، وأتذكرهم فجأة، تركوا آثارهم على مساماتي، فعلوا ذلك ورحلوا حتى أنهم أصبحوا بلا عدد لأن الذكريات تناثرت، ولأنني آليت أن لا

ألمها، إذ يبدو لي أنه ما من ذكرى تختلف كثيراً عن أثر صغير لخدش يندمل على حرارة الطفولة، بينما الذكريات نفسها أطفال يتسابقون خائفين من المساء، أرى في عيونهم ما أراه في المرآة، براءة انكسرت بفعل ضربة، وتطايرت..

الآخرون همهموا، شخروا مثل ثيران في الهياج راق لها أن تتبختر بفضل النواميس، لكنها أتلفت غرائزها بالجري، هم كانوا مثلما، بيد أنني لم أسمعهم إلا وهم ينتفضون أحياء على شفا البرودة، عدوى انتقالي إليهم وهم عاجزون عن الوداع، كانوا يستعدون لتعديل هندامهم، يحمحمون مثل أحصنة تائهة، ثم يغادرون في ما يدمج الرغبة والانفصال، مغادرة تشي بقطيعة.. الآخرون تباعاً وليسوا معاً لأن كل واحد كان يتحول إلى عثرة مصعوقاً بسحر المفاجأة بين ناره وثلجي، هو الذي كان مختلفاً، ولو شئت وصفه بحق لقلت: إنه لم يبدأ إلا من حيث انتهوا، نوع من بدايات أخرى، تتلكأ ثم تفاجئ وأنا أتقلب لأغمض حواسي خارج دغدغات اللهب، حتى أرى طعم مرارتي مكبوتاً في عينيه.. شيء من لا شيء.. ذكريات ليس لها آذان، قلت ذلك لنفسي ذات يوم، وبدا لي أنّه ما من بديل آخر، فهم كانوا يريدون إطفاء حاجة ما، لكنهم انطفأوا قبلها، مثل فنار يحجب في قلب إعصار، موجودون، ولكن مضللون عندئذ بحثوا يائسين، بأكياس ملأتها الثقوب، ذلك عيب تهرأ وأنا أكرسه فيما كرسه غيري بجدارة لا نظير لها.

نطق في ما يشبه التجلي: "يحق لنا أن نفعل أي شيء، لكن الحب يأتي قبيل الموت فقط!".

شعت عيناه بوهج اكتشاف، دافئ ومدمر، ثم رقت بشرته لتترك لي مرأى دمه وهو يسيل تحتها، دم رجل قال قبل لحظات شيئاً لن يقدر على ترتيبه بعد ذلك أبداً، اكتشاف مباشر أطل به على الحياة دفعة واحدة، ثم خمد واكتهل. أقول اكتهل، لأن المسافة بيننا تضيق فننظر إلى بعضنا عبر ثقب الإبرة الذي نسميه حياتنا معاً. مثل بندول الساعة يذهب ويعود، يختض ليحرك الوقت، وفي الضوء والظلام أيضاً ينام ويستيقظ مثل ديك، ذلك هو ما تبقى منه على ما أعتقد، غلو تصبح العادة فيه إخلاء وأحياناً إخلالاً، رجل يعلق ملابس على حبل وهي تقطر، ليس الملابس، وإنما العادة، ولكن ينكمش على السرير بجواري، يقوس ساقيه مثل قنطرتين بيني وبين مكان ذهبت إليه مئات المرات، ولكن لم تكن عندي رغبة في الإطلاق، ثم يدحس الوسائد تحت رأسه وتدمع عيناه غمضتين، في إطلالة وجهه على قوسيه غير مصدق يفيض صامتاً.. أقول له: أنت تبكي، فيجيبني: كلا، إنه الضوء يتلف نظري.. يتسلل الدمع ويلتمع تحت نور الدم، أراه كلما تقلبت، وأسمعه يقول لي ليواسي نفسه في العزلة: ألم تنامي بعد؟ صوت، ذلك هو مجرد صوت يمشي في نصل، يأتي معه شهيقه، ويأتي زفيره، مسموعين في الصمت الأعزل وفي الحياد والفروق، لأنه ما من شيء يبقى على سرير مشترك باستثناء الفروق، شيء أشبه باعتياد يهيمن حتى يستحوذ على اللذة كلها، لذة المناورات والمطاردات والإقناع والحيل والاستحضارات والتخيل والسماحات والاختراق، ثم التسليم، أجل، ذلك الذي هو ضربة الحظ في المرات جميعها يستحضر امرأة بجواره، واستحضر رجلاً لينأى كل منا عن الآخر، شيء من ذلك يحدث، نبتعد عن بعضنا، نغرق

في الانفصال، ونندلح بلا روابط، ثم ننظر من بعيد إلى جسدينا.. ننظر إلى فعل اتحادنا المبتور، ونتسابق في الحلم، يكثر الآخرون والأخريات بيننا، ثم يختفون، مطر يتحول إلى سراب، بخار يظهرون فيه ويمّحون، ثم يعود الهواء خالياً منهم: "أحبك" أقول له ويقول لي، ثم بعد لحظة واحدة نفترق، نحس بأن آخر كلمة تبادلناها هي إشارة لتحرك الفراغ وربما عودة لم نعد قادرين على تركها، تلك هي العادة بيننا، انتظره وينتظرني في اتفاق عجيب لنبقى في المستوى نفسه، مقياس إرضائنا لنفسينا كل على حدة مؤجلين علامة وفاقنا أو عرفاننا لبعضنا حتى آخر لحظة يتكشف أمامها جهد الإيثار الذي بذله كل منا، يتكشف هكذا لأنه يكون متأخراً عادة فيفاجئ فينا الملل، تلك المزية التي تخبئ عزوفاً، أنا أحببت قدر ما أحب ولكن أين إن لم يكن هنا والآن بالذات، مثلما يومياً حيث يصبح كل ما هو آخر عسيراً، ملء طاقتينا وخيالينا دون أن نسأل، ذلك هو سر أسرارنا نخبئه بالاعتقاد به... أحس ويحس دائماً، ثم أفقد الإحساس ويفقده أيضاً وفجأة يسأل كل منا ذاته: هذا الكائن بالذات، كيف تسلل إلى هنا..؟ تأتي الإجابة في أوقات لقاءاتنا العامة، عندما نكون مع أصدقاء يسألون عنه، أو يسألون عني، نعم هذا هو، أو هذه هي، من يدري؟ ربما إيماءات بالرأس والأطراف كطفل يقلد ليتعلم، هذه الحركة لهذا هذا المعنى وتلك ليس لها، مبهمة كما تبدو ولكنها تؤدي الغرض، نفهم أنها لا إرادية إنما فيها سريان عشرين سنة، أفلتت وانسلت مثل زيت لم تبق إلا لزوجته ورائحته.. السؤال يذكرنا بها وبنا أيضاً..

على حافة فراق نتذكرها.. لنجد أننا تركنا الفرصة لمرور الوقت، يكون هو غارقاً في حسابات، وأكون ضحية في احتمالات، وأحياناً العكس هو الذي يحدث، نتبادل الأدوار لنبدأ بعد زمن طويل مثل كائنين آخرين فاجأتهما المصادفة فوجدا نفسيهما وجهاً لوجه: (مرحباً).

يقولها أحدنا بعد صمت وتأمل، ثم نعود إلى ظلمتينا التي يمقت فيها أحدنا الآخر بمنتهى الحكمة والحذر والحق: (مرحباً، ولم لا؟) لكننا لا ننظر إلا إلى عكازين أحدهما يرنو الآخر بتلعثم رغبة في المبادرة، تحركهما يدان في ذروة الكسل فتدبان وتتألمان لصلابة الأرض، على الرغم من الإيقاع، كخطوة لها نغم وطعم أحياناً بانسجام يغفو وأحياناً باختلاف يشتد ويشاكس، في هذا كله نحن العكازان فقط تسيرنا الذكريات متوازيين دون اتصال أو انفصال، كل منا يحلم بيد أخرى ومكان ناء، هذا هو الوصال، أسود بيننا، ولكن لم يبق منه الآن سوى أثر، مجرد إيماءات نتخلص بها من فضاء الفكرة، نتمرن عليها بجهد بالغ، هذه الحركة كان لها معنى أمس، واليوم لم يعد هذا المعنى محتملاً، وتلك الإيماءة، وتلك، نضع هذه لوحدها، ولا نضعها مع سواها لئلا تتلوث، نتعب لنحزر، ونتعب دون أن نحزر، التمارين تفعل ذلك كله، تمدنا بمنابع لم نكن نعرفها، يأتي أحدنا بحركة من تلقاء نفسه فيسعى الآخر إلى حلها، أقول:

نفترض، وكذلك نقفز على الفرضيات ولكن ليس لهواً، ذلك الذي نفعله ليس كذلك، ثم نجد سبباً للاستمرار بالإشارات فقط، أو بالأحرى التواء جسدينا، عبر أجزاء اليوم، تلك التي نرمي بها عرضاً إلى بعضها من خلال مرورنا واستقلالنا، إيماءات يلتقطها الآخر من أجل أن يتعلم لأنها إن

تجاوزته انكسرت، هكذا أنت تبدو واقفاً بالمقلوب لا تباعد بين يديك، بل بين رجليك، والآن هاك، سوف تظل بحاجة إلى تعلم ومهارة ربما إلى النهاية، انظر أنت تقف هناك وتحتاج إلى استعداد وإشارة، وأنا سوف أعفيك منهما.

يمشي أحدنا بمحاذاة آثار الآخر، يلتقط ويجيب، أما الكلام، فمجرد صوت يفسح المجال لعزلة أكبر، تعريض غير موفق لاكتشافات وخلاصات، خسارة.. الكلام هو محض خسارة، هكذا صار في مسار المفارقة الذي اختاره لنفسه، دفعناه إلى الماضي لتزيده الخطوات نأياً.. ثم يهمس لي قبيل اضطجاعنا على السرير، بتلك اللازمة القديمة، التي لم تكن نضرة حتى في أول يوم، يقولها بفحيح العادة، وأرى فيها تدريباً يصدأ، أمرر أناملي على خشونة صداها، وأوقن من أن الهواء يمحوها، تلك الرغبة.. وذلك السلطان تعرضا إلى التآكل بقوة واحدة، يهتز الفراغ ليفسح لها حيزاً فيه، إنها ما تزال تقاوم قبل أن يكررها، وقبل أن يجلوها، ما تزال.. يشف عنها صوته ملتهباً بالكلام الذي حملناه إلى السطح بتعب وأمل، لفظه يرفع عنه الثقل، فتكون هي التي فيه، مجرد بشرى يزفها لنفسه فقط، لقد تحرر لسانه وأطرافه أيضاً من العبء، والصعوبة الآن في التعبير، لا في الاستعادة.. لقد وصلت مثلاً، والدرج انتهى بعد تلك الإشارات كلها، الصعود انتهى، وهذا هو المهم، لن أنزل مرة أخرى، لن أفعل ذلك...

سوف أتخلى عن النزول، إنه لا شيء تقريباً، ليس فيه إلا مناظر أعلكها وليس فيه مذاق يفاجئني، رؤيته مثل ملمس خشب ما يزال فيه شكل الغابة، نتوءات تجرح وتعيق اليد.. كذلك هو يعيق العين.. نترك المصارحات لأنها زائدة ونتعلق بحدسنا في أول طريق يصعد فلا يظل إلا تسلقنا، نحن هناك على القمة أيضاً، أشبه بزوج من نسور في قبضة الكهولة والعقم، نرنو وننتظر، والذين يصعدون هم نحن أيضاً، لذلك نرنو وننتظر ونصعد.

يرفع عنه الثقل، فتكون هي التي فيه، مجرد بشرى يزفها لنفسه فقط، لقد تحرر لسانه وأطرافه أيضاً من العبء، والصعوبة الآن في التعبير، لا في الاستعادة.. لقد وصلت مثلاً، والدرج انتهى بعد تلك الإشارات كلها، الصعود انتهى، وهذا هو المهم، لن أنزل مرة أخرى، لن أفعل ذلك.. سوف أتخلى عن النزول، إنه لا شيء تقريباً، ليس فيه إلا مناظر أعلكها وليس فيه مذاق يفاجئني، رؤيته مثل ملمس خشب ما يزال فيه شكل الغابة، نتوءات تجرح وتعيق اليد.. كذلك هو يعيق العين.. نترك المصارحات لأنها زائدة ونتعلق بحدسنا في أول طريق يصعد فلا يظل إلا تسلقنا، نحن هناك على القمة أيضاً، أشبه بزوج من نسور في قبضة الكهولة والعقم، نرنو وننتظر، والذين يصعدون هم نحن أيضاً، لذلك نرنو وننتظر ونصعد.

وفجأة نختلج بالكلمات، تلك التي تركناها إبان التسلق، نفكر بالعودة إلى مكان سقوطها، لنلتقطها ونتمرن عليها من جديد، مثل راع يعزف لقطيعه.. هذه الضفة شيء، والضفة الثانية شيء، فقط ماء يلامس شفتين ولأننا ننظر من فوق لا نرى منظراً، بل فماً مفتوحاً، إذا ما اقتربنا منه أكثر سنرى نهراً بين ضفتين، فلن نغامر بالنزول، هنالك أحسن، وذلك الفم مملوء بالخرير، ولا

يتكلم... التفت ويلتفت إلى السرير، في الدقيقة ذاتها، ولكن باتجاهين، ثم نبتسم، الابتسامة خدعة، وفيها حرارة اعتراف يجعلني هنا بجواره، يبقيني هنا، غير أن الوضع لم يعد على هذه الشاكلة بالضبط، لقد كساه ملمس التنافر.. أحاط به، وأطبق عليه وربما لم يعد ما يرسمه التقاؤنا معاً إلاّ وصفاً، لأن الأوصاف تناور عادة حول طريدتها، وهم لا يعرفون إلا مناورتها البائدة فقط.. وفي ظلمة الليل أو برودته نبدي استذكار بسمتينا ونؤججهما.. نقول: كانتا اثنتين، مع أننا لم نر أية واحدة.. استمع إلى لهاثه وأقيس عطب رئتيه وانسداد أنفه، ربما الجيوب التي يستلقي بسببها تحت قطرات كي لا يشخر، أتخيل الأرجاء والذكريات التي يجوبها، تعب رحلاته بين الأماكن والأوقات وهروبه من الملل واليأس، لقد مخر من هنا ربما إلى ماضيه أو إلى مستقبله مثلي، فتلك هي الحدود في الأقل، حاولنا بعدها أن نتحدث فأخفقنا، لم نعد موجودين في الكلام ولا في الوصف، لأن كل واحد منا لم يلمس إلا قشوراً وربما فضلات، بينما هناك أشياء أهم، أشياؤنا التي نتكتم عليها.. التي تجعلنا في الأخير بحاجة ماسة إلى الفروق ونحن ننتظر وننظر بحياد وحكمة إلى حركة جسدينا في ذروة وفاق نحلق فيه ويحلق فينا.. نكتشف أنه فوق ونحن تحت، فننكسر إلى أسرنا: "لماذا لا نقول هذا إلا أمام المرايا.؟". أنا هنا في الجهة الأخرى مثله، لولا هذا الشطط عن التجانس، أترقب مثل طريدة، أتسمع لأهرب ففي ذلك نجاة لي، ومع ذلك هناك أشياء أهم لم نقلها، وهي غير تلك التي تحبسنا، وغير أناملنا التي تتلمس جسدينا بحثاً عن أي شذوذ في النمو وغير عيوننا التي تحدق في المرايا لترى شيئاً أي شيء يفاجئ ويبث الرعب، نقضي الساعات في التفحص، نفعل ذلك بإلحاح، فلا اطمئنان لنا خارج فحوصات نجريها شفوياً بلا خبرة أو دراية لا هجوع إلا في يد القلق، أناملنا تسعى إلى تجانس عليه أن لا يعطب ومرايانا تعكس زحفاً..

تتحرك فيه ملامحنا.. ثم نتنفس.. لم نكن نسمح لأنفسنا بذلك قبل قليل لأننا نريد لخيالينا في المرآة أن ينطبقا على أول صورة من أمس أو الأيام التي سبقته.. نقول "لا تبدل" ثم ننسحب سعيدين، بشحوب مطلق وهدوء مؤقت.. أفراحنا تلك هي هدنة نفطن بعدها إلى ألم ينث ليل نهار، فنواصل المحاولة ونقاوم": لن أفعل ذلك بعد الآن إنه مضيعة للوقت، وهدر.. مجرد هدر، وربما عبث محض.. يلوثنا الهواء والأشياء على قدم المساواة، ومع ذلك تعود الأنامل إلى دبيبها، والمرايا تعود إلى العيون.. وتحل الريبة. ولكن لم لا نكسر المرايا؟ لم لا نتخذ قراراً بالتوقف كلياً..

إن حياتنا تتلعثم، أجل، هيا نتوقف عند هذا الحد، مع أننا لم نذكر الأشياء الأهم بعد، وربما لن نذكرها أبداً، قانعين بهذا الحد من الدوران، تماماً مثلما يفتح الباب ويدخل بسيماء تعبه، فيبدأ استذكار كل يوم في ما نفعله من لحظة دخوله إلى توقع تظاهره بالنعاس كي أقوم وراءه، لأننا لا نجرؤ أن نقول ذلك.. يتثاءب فاتبعه.. اتبع تثاؤبه، وأرقب الإشارة مصلوبة على السرير، كي أستجيب لها: "ربما في هذه الليلة، وربما في ليلة قادمة". لكنهم هناك، يرتبون كل شيء، الأدوات والصالة والعقاقير وينظرون إلى المقاييس ويتهامسون قرب المباضع، في أيدي بعضهم أوراق وأشباح أمامي، تنحني وترسم التواقيع، حركات وشفاه، انهماك، وركض، إنهم يقفون مذعورين أمام عكازين

متوازيين، سكة كان خطاها يلتقيان عبر ما يمر عليهما، يقترب أحدهم كثيراً من العكازين، ويتسمع إلى صدى الخطوات، يشم رائحة مسافات، كانت ثم خفتت، ويقول: "لا أمل" ثم يمد يده ويسحب ستاراً بين العكازين والجميع.. حلم.. ذلك حلم دون شك، أسود في ثقل الحركة وبطئها.. لم يحدث منه شيء حتى هذه اللحظة، وبإمكاني أن أرفس الستائر، لأطلّ عليهم قبل أن يغادروا الصالة، وحتى قبل أن يعيدوا ترتيب المكان أو يقفلوا العلب والقناني على رائحة المحاولة الأخيرة، مترنحين في أسى رحيلهم المقبل، لقد شبكتهم مصائرهم، ولكن الحجاب يبقى فهو فم مأواي الأخير، يحتاجون إلى سنوات وعقود لتتفتح الرؤية وتنعقد، بينما ألج أنا بخطوات يضيئها الزهو.. أدخل وأسن الطريق وحدي أمشي بلا صوت وأطل على جوانب سوف ينتظرونها، تضللهم، فراسة يتجادلون بسببها، وحدوس تقودهم، تقربهم وتفرطهم مثل حبات، ومع أنهم بعيدون جداً فسوق يأتي يوم يهتدون فيه بفضل رائحة تحلق فوق الجسد.. عندئذ سوف يطرقون الباب ويتحلقون مسحوبين إلى دورة الحلم الذي اكتمل وانغلق مثل صيحة في الضجيج.. كانت له بداية ونهاية، انحنتا صعوداً ونزولاً إلى بعضهما.. ما سوف يرونه هو عجلة تتدحرج، وهي حلمي. لكن صبرنا نفد، بسبب مواءات تكاسلنا عنها، لهذا علينا أن ننهض، نحن أقوى أم العطل؟. نامي إذن أيتها الهذيانات، يا وردتي، وختم رؤاي. لقد عاد، وعدت معه، إلى قعر كل يوم!.

❑❑❑

من مذكرات
رجل لم يولد بعد

قصة: محمد رؤوف بشير

الفاتحة[1]

بأذني سمعت المؤذن يعلن وفاتي، كنت جالساً على درج العمارة، لم يسبق لي أن جلست هكذا على الدرج.

نهضت وتوجهت إلى المنزل، إنه خال، فزوجتي مسافرة، والأولاد موزّعون كغيرهم في أرجاء المعمورة، طلباً للرزق، وأشياء أخرى فقدوها في الوطن.

كان باب المنزل مفتوحاً على مصراعيه، دهشت لذلك، وما أن وصلت إلى البهو حتى لمحت نفراً من الرجال يغدون ويروحون بين الحمام وغرفة النوم.

في الحمام وفوق لوح خشبي كان ثمة جسد ممدّد وقد اجتمع حوله بعض هؤلاء الرجال منهم من يصب الماء على الجسد، وآخرون ينظفونه بقطع الصابون وعندما انتهوا من هذا الطرف من الجسد قلبوه على ظهره، فبان الوجه وبقية الملامح واضحة جليّة، وجدته يشبهني، بل يكاد يكون أنا –قلت في نفسي– تأملته مليّاً، فإذا به أنا بالذات بالعين والجسد وفي كل شيء، ولكنني ما زلت حيّاً!.. فكيف يمكن لذلك أن يحدث؟..

حاولت التحدث إلى هؤلاء الرجال فلم يعرني أحدهم انتباهاً، اقتربت من أحدهم محاولاً الاحتكاك به فلم يشعر بي، قرأت عليهم السلام فلم يردّ عليّ أحد منهم، باستثناء شخص واحد يفيض وجهه بالطهر والجمال، تحيط به هالة من النور الممطر يسحرك برقّته وشفافيته ردّ عليّ سلامي بلطف

[1]–الفاتحة قصة واحدة من ثلاثية.

وعذوبة، كان يشبه الملائكة.

اقتربت من جسدي، تأملته مرّة أخرى، وعجبت كيف ما يزال يحافظ على نضارته وشبابه ولكنه مع ذلك مات!.. كيف حدث ذلك؟.. سمعت أنهم يقولون بأنهم وجدوني هكذا جالساً على درج العمارة.

أخذت أساعد الرجال في غسيل جسدي وصب الماء عليه، وما أن انتهينا حتى توجهنا إلى غرفة مجاورة وأحضرنا قطعة من القماش الأبيض وبدأنا بلف الجسد بالكفن بلطف وعناية وإحكام.

وما أن انتهينا من الغسيل والتكفين حتى أحضر رجال دفن الموتى تابوتاً خشبياً نظيفاً تفوح منه رائحة البخور، حملوا جسدي ووضعوه داخل التابوت ثمّ غطوه بسجادة خضراء مطرّزة تصلح لمثل هذه المناسبات.

حمل الرجال النعش، وعندما عبروا به باب المنزل صاح رجل ذو لحية بيضاء وصوت جهوري:

-((الفاتحة على روح أخوكم المرحوم..))..

وذكر هذا الشيخ ذو اللحية البيضاء اسمي كاملاً معرّفاً بأبي وأمي واسم العائلة أيضاً.

وهكذا سمعت بأذني نبأ وفاتي وللمرّة الثانية.

في الشارع، كنت أسير بجانب ذلك الشيخ، وراء النعش مباشرة، وفي الحديقة التي تتوسّط الساحة أمام المنزل، وضعوا النعش فوق المرج، بانتظار سيارة دفن الموتى وباقي المشيّعين.

الساحة كبيرة، تتسع مع الحديقة للمئات بل آلاف الناس، كنا نجتمع فيها ونحن صغار لننطلق في مظاهرات ضد المستعمر، والحكام، والظلام، وأولاد الحرام -كما كنّا نسمّيهم- وفجأة توقفت مثل هذه الهتافات في حلوق جماهير الناس وكأن كل أولئك الذين ثرنا ضدهم يوماً قد انتهوا ورحلوا وعمّت الحريّة والعدالة والمساواة والرخاء أرجاء الوطن بحيث أن الكل أصبح ينام سعيداً ويستيقظ فرحاً بعد أن أكلوا وشربوا وشبعوا بدل الخبز حلوى من (كاتو) و(بسكويت) مع عصير الأناناس.

الساحة الكبيرة، اتسعت أكثر فأكثر، وامتلأت بالملايين من البشر..، نعم بالملايين.. لقد استطعت أن أعدّهم.. وأن أعرف بعضهم.. فكل من سمعت به، أو التقيته، كان متواجداً في هذه الساحة، حتى صديقي عبد الله ذلك الشاب الأسمر النحيل كرمح رديني من أقصى اليمن كان حاضراً، وكذلك زميلي من الجزائر كان يتابع دورة الكليّة الحربيّة معي، وأقرباء لي من تونس، وتركيا، ورفاقي الذين درست معهم في الجامعة، وكذلك رهط من المحامين من لبنان والأردن وفلسطين وأحبّاء لي من مصر، وشعراء من العراق، ورفاق ممّن عملت معهم في دول الخليج، ومعارف من أندنوسيا وما ليزيا التقيت بهم خلال رحلتي إلى الفيليبّين، وكثيرون غيرهم ممّن أذكر وجوههم فقط، واعتقدت أنهم ماتوا قبل أزمان متفاوتة، وآخرون ما يزالون أحياء، كلّهم كانوا موجودين.

وبدفق الشوق والحنين كنت أتقرّب إليهم واحداً بعد الآخر وألقي عليهم التحية فكان يخيّل إليّ أن بعضهم يرّد التحيّة، بينما كان البعض الآخر يتلفت حوله فقط كمن يبحث عن سواي، وتألمت فقد

شعرت أنهم ولسبب غير معروف قد تجاهلوني تماماً وكأنّي غير موجود على الإطلاق.

وحملت النعش جمهرة من الناس، في البداية سرت خلفهم، وعندما رأيت البعض يهرع لحمله على أكتافهم ركضت وساهمت بحمله حتى دخلوا المسجد القريب.

كان المسجد وسطاً بين المساجد!.. وبرغم مساحة الداخل والفسحات التي تحيط به من كل جانب فما كان يتسع عادة لأكثر من بضع مئات من المصلّين فقط.

أمّا اليوم فلا أدري ما الذي حدث!.. إذ رأيت المسجد يتسع من الداخل كلما أمّه المصّلون، وكان كلما اتسع من الداخل وتباعدت جدرانه امتدت الفسحات والمساحات المحيطة به بدورها ليكبر الفراغ ويمتد ليتسع لكل هذه الملايين التي حضرت الجنازة من بحر الصين إلى المحيط الأطلسي مروراً بجميع البحار الملونة من أبيض وأحمر وأسود.

وعجبت كيف يمكن أن يحدث ذلك ولماذا؟؟..!!.. هل أنا محبوب إلى هذه الدرجة من كل هذه المخلوقات؟.. أم أنا طاهر ومقدّس إلى هذا الحدّ؟.. أو أنني من أصحاب الكرامات وأولياء الله الصالحين، برغم أنني ما عرفت شيئاً من ذلك عن نفسي، فما أنا إلاّ مجرّد إنسان بسيط وعادي جداً ربّما فاقت سيئاته حسناته وبكل المقاييس ومع ذلك فهل أنا حقيقة ميّت؟.. أم أن ذلك الشخص الذي في التابوت هو شخص آخر وجسد آخر؟!..

وكيف يمكن أن أكون قد مُتُّ وأنا أشارك في كل أمر، وأعي كل كلمة أو خطوة تسير نحوها هذه الجنازة الغريبة!..

ومع ذلك فكل الدلائل تشير إلى أنني مت فعلاً؟.. كلام المؤذن، أوراق النعي الملصقة على الجدران، الشيخ الذي يقرأ الفاتحة بين فترة وأخرى ويذكر اسمي مضافاً إليه لفظة "الحاج" لعلها تشفع لي بالآخرة فأدخل الجنة بلا حساب.

وانتهت الصلاة، كل الملايين في عالمنا صلوا علي، لقد رأيتهم بأم عيني وشاركتهم الصلاة وقد وسعهم المسجد الذي امتدت جنباته وساحاته إلى ما وراء البحار والأمصار.

حملوا النعش، وضعوه في سيارة دفن الموتى، وانطلقوا باتجاه المقبرة ليواروني أو ليواروا المتوفي التراب.

طائرات مروحية، سيارات، أناس فوق الخيول والدواب، وسيراً على الأقدام، جموع وأمم من شتى بقاع الأرض وأقاصي الدنيا، وأعالي البحار، ومن صلّى في المسجد ومن لم يصلّ، من كان ومن لم يكن، ومن سوف يكون من البشر وصلوا إلى مقبرة المدينة.

كان القبر في الوسط، ولما كان الأمر بشكل أو بآخر يخصني فقد تسللت بين الجموع الغفيرة حتى وصلت إلى حافة القبر، ووقفت عليها، ودهشت، كان القبر واسعاً وكبيراً وعميقاً لا يصلح لجسد فرد صغير مثلي، بل يتسع لآلاف وملايين البشر من أمثالي. ولمحت في قيعانه عدداً لا

حصر له من الجماجم، والهياكل العظيمة المنخورة، ومع ذلك ما تزال في القبر فراغات، ومساحات واسعة تتسع للملايين من الأموات. وكأن أياد غريبة وآلات عملاقة عملت على مرّ السنين لتهيء لنا قبراً جماعياً واحداً يكفي لدفن الملايين منّا، وقلت أن هذا لا يمكن أن يكون من صنع الملائكة، أنه لا بدّ وأن يكون من صنع أيادٍ شيطانية تريد أن تئدنا أحياء ونحن إمّا نيام أو غافلون.

بدؤوا بإنزال التابوت إلى القبر، وعندما رفعوا الغطاء لإخراج الجثة، لم يجدوا جسدي، كان فيه شيء آخر، وفرحت ألم أقل أنني لم أمت، وأن كل تلك الإعلانات كان خطأ، وكذلك أذان المؤذن ودعاء الشيخ الخطأ حصل ربّما بسبب تشابه الأسماء والأجساد والأرواح أيضاً، أنا أعلم أن كل هذا القدر من التشابه صعب للغاية، ولكنه غير مستحيل الحدوث، وما دام الأمر كذلك فأنا لم أمت.

وعاودت النظر إلى الجثة في قاع القبر، كانت عارية تماماً وبلا كفن، في الأعلى في منطقة الرأس، كانت ثمة جمجمة مفتوحة على كرة بيضاء مصقولة، لا أثر للتلافيف فيها، وكأنها قطعة من الهيولا، أو قناديل البحر إذا تحوّلت إلى كرة بيضاء، أمّا الصدر فقد كان خالياً من القلب الذي يبدو وكأنه انتزع بمخالب وأنياب وحش مفترس تاركاً الرئتين أعشاشاً للديدان والصراصير، أمّا البطن بين المعدة والأمعاء فكانت ثمة بقايا مهضومة لأحاسيس ميّتة من الضمير والكرامة، وفي المكان المفروض بين الساقين لم يكن يوجد شيء على الإطلاق وكأنّ هذا المخلوق وُلِدَ مخصياً وبلا أية دلائل أو أدوات تحدّد جنسه ذكر هو أم أنثى؟!..

وفي النهاية وعلى امتداد الساقين إلى القدمين كانت ثمة أوراق عفنة صفراء مبعثرة تروي قصة تاريخ سحيق وحضارة ذبحت على أيدي اللصوص وقطاع الطريق بعد أن نام عنها أهلها وهم يجترّون أحلامهم خبزاً وحشيشاً وقمراً.

وبرغم ما أثارته هذه المشاهد المؤلمة والكريهة في نفسي، كنت فرحاً، فأنا لم أمت وهذا الجسم الموجود في القبر ليس جسدي.

تراجعت إلى الخلف، تاركاً الملايين من المشيعين والمرتلين، وعدت وحيداً إلى المنزل أحاول معرفة حقيقة ما جرى، هل أنا ميّت أو حيَ؟!..

كان ما أحتاج إليه الآن هو الحصول على جواب رسمي ومحدّد من جهة مسؤولة، وللحصول على ذلك كان لا بد لي من الانتظار حتى صباح الغد.

في الصباح حلقت ذقني، تعطرت وارتديت أفضل ملابسي ومضيت سيراً على الأقدام إلى دائرة الأحوال المدنية القريبة فهي تملك الخبر اليقين.

كانت الدائرة مزدحمة كالعادة، والكوة التي يوجد خلفها السجل المدني مغطاة برؤوس المراجعين، بسهولة ويسر تسلّلت بين الأكتاف والرؤوس حتى أصبحت أمام الجميع وهم لا يشعرون، دفعت بورقة مثنية تحوي رقم الخانة واسمي والمطلوب، بعد أن وضعت بداخلها قطعة نقدية، تلقّفها الموظف

المختص بخفّة ورشاقة، وضع المبلغ في جيبه وقفز يسحب السجل من بين مئات الدفاتر والسجلات، قلّب صفحاته بسرعة إلى أن وصل إلى الصحيفة الخاصة بي وبأسرتي ونظر فيها مليَّاً ودون أن يرفع رأسه عن السجل تحدّث بصوت مرتفع وهو يقول:

-إنّه متوفٍّ منذ البارحة.. قبل قليل وصلتنا شهادة الوفاة.

سحب زميله السجل من يده ونظر فيه، ثم رفع رأسه وهو يقول:

-على مهلك.. فشهادة الوفاة تخص شخصاً آخر.. وهذا الذي تتحدث عنه لا اسم له في السجل.. أي أنه لم يُولَدْ.. هذا الشخص لم يُولّدْ من أصله.

عقدت الدهشة لساني، أردت أن أصرخ.. أن أحتجّ.. ولكن صوتي اختنق في حلقي ولم أعد أدري ماذا أقول..؟

انسحبت بهدوء من بين المراجعين وأيقنت أن ثمة خطأ قد وقع، وربما أكثر من خطأ، ولا بُدَّ لي من أجل الوصول إلى الحقيقة.. اللجوء إلى مصدر آخر، مصدر مادي ومحسوس لا سبيل معه إلى التكهنات أو الشكوك.

وهكذا عدت إلى المقبرة، لم يكن الوصول إليها صعباً هذه المرّة، فالطريق خال.. والمقبرة فارغة..

مررت بين الشواهد والقبور حتى وصلت إلى قبري حيث دفنت، فوجدت فوقه لوحة كبيرة تمتد من الأرض وتكاد تشق عنان السماء مثل ناطحات السحاب، وتتسع لمئات الملايين من الأسماء، وفي نهايتها من الأسفل لوحة صغيرة علّقت على طرف منها تبدو كملحق صغير ومؤقت أضيف إلى اللائحة الكبيرة.

نظرت إلى اللوحة..

قرأت عليها اسمي، واسم أبي، وتاريخ ميلادي، ويوم وفاتي، حتى الآية القرآنية التي كنت أتمنّى أن تكتب على قبري مع بيت الشعر الذي أحبه، وجدتها كلّها منقوشة على اللوحة بكل دقّة وعناية.

قرأت الفاتحة على روحي وعدت إلى المنزل.

حلب *2003/3/23*.

❒❒❒

الهاوية

قصة: إبراهيم خريط

على دروب ضيقة ومسالك وعرة، تنحرف يميناً ويساراً، وتتلوى صعوداً ونزولاً، وبخطى متعبة واهنة، كانوا يسيرون.

يتحركون بصمت كالأشباح، لا يصدر عنهم سوى همهمات وأنين، كأنهم عجزوا عن النطق وفقدوا القدرة على البوح والتعبير.

يتجرَعون مرارة الألم.. يقاومون الوهن والإعياء، ويصارعون اليأس على سفح مرتفع يشرف على وادٍ سحيق.

بطونهم خاوية ضامرة، لم تعرف الشبع منذ أمد طويل.. وجوههم مصفرَة شاحبة، أجسامهم هزيلة تنضح عرقاً، وأقدامهم التي وخزتها الأشواك مثخنة بالندوب والجروح تنزف دماً وتتعثر بالحجارة والصخور.

رجال أثقلت المصائب كواهلهم فشاخوا قبل الأوان، وشباب أرهقتهم المتاعب وأضنتهم المآسي ينظرون إلى الهاوية بخوف وحذر، فترتعش أوصالهم ويتجمد الدم في عروقهم.. يستجمعون البقية الباقية من قواهم، ويزحفون وراء سيدهم.. الرجل الكبير ذي الجسم الممتلئ والوجه العابس والقبضتين القويتين.

التفت إليهم الرجل الكبير، ونهرهم بصوت أفزعهم:

–تزحفون كالسلاحف..! ماذا أصابكم؟

تحاملوا على أنفسهم، وهرولوا وراءه يلهثون.

بينه وبينهم حواجز لا يتخطونها، ومراتب لا يتجاوزونها.. يرتكبون إثماً إن فعلوا.. يلجون عالم المحظورات والمحرمات، ولا يكفرون عن ذنبهم مدى الحياة، ومهما أبدوا من أسف وندم وقدّموا من عذر وتضحية وولاء.

صور قاتمة سوداء، مطبوعة في الذاكرة.. تلازمهم في الليل والنهار، تقضّ مضاجعهم، تزرع الرعب والهلع في نفوسهم، وتلقي بظلالها على مسيرة حياتهم..

الكسور والجروح، الدم المراق والأجساد المصلوبة، الأيدي المقطوعة والأرجل المبتورة، والأشلاء المتناثرة المحروقة.

صور الظلم والقهر والتشرّد والعذاب.. من الحاضر والماضي القريب والبعيد، منذ أن نصب الرجل الكبير نفسه سيداً عليهم.. آمراً ناهياً، له الرأي والكلمة، وعليهم الطاعة والتنفيذ. فإن قال لهم الشمس تشرق من الغرب وتغرب في الشرق، قالوا: نعم. أقواله طقوس منزلة. نزواته أوامر، والويل كل الويل لمن لا يلتزم بها أو يفكر في تجاوزها، ومغامراته بطولات خارقة، مهما جرّت عليهم من ويلات وكوارث.

قال لهم: أنا سيدكم ومرشدكم، وأنا الآمر الناهي. من يخرج عن طاعتي فهو عاص، ومن لا يمتثل لأوامري فهو آبق متمرد، دمه مهدور، ولحاشيته والمقرّبين منه الويل والثبور.

عندما سمعوا خطابه اصفرّت وجوههم وغاصت رؤوسهم في صدورهم.. فتحوا أفواههم وظلوا جامدين كتماثيل من حجر. ثم رفعوا الرايات البيضاء وأعلنوا الطاعة والولاء خوفاً وهلعاً.

حاول بعضهم أن يتقرّب منه ويحظى بعطفه ورضاه، فغدر بالرفيق والقريب والصديق.. نسب إليهم أقوالاً لم ينطقوا بها، وحمّلهم جرائم لم يرتكبوها، ونوايا سيئة لم يفكروا بها. فاستدعاهم الرجل الكبير.. صلبهم على أرض ساخنة كالجمر، تحت الشمس الحارقة.. اتهمهم بالغدر والخيانة والتآمر.. أهانهم وأذاقهم مرّ العذاب، ثم رماهم في ظلمات الجحور والقبور.

صور سوداء وذكريات أليمة.. لا الليل ليل، ولا النهار نهار. لم يعرفوا للسعادة طعماً.. لا وقت للفرح، لا مكان للأمان، لا ثقة بصديق أو قريب.. الشك يقتلهم، والخوف يلوّن وجوههم، والرعب يعشش في نفوسهم. يتهافتون في إعلان الولاء والوفاء تجنباً للسؤال الذي يضعهم في دائرة الاتهام، ويجرّهم إلى مصير مجهول في أقبية الظلام.. ولاء كاذب ووفاء زائف تنطق به ألسنتهم ولا يعبّر عن مشاعرهم.

تراق الدماء هدراً، وتزهق أرواح الأبرياء.. تنتهي مغامراته بالفشل والخذلان، فيطلع أزلامه على الناس.. يقلبون المفاهيم، ويصدرون البيانات.. يرفعون الصور والرايات، ويشيّدون أقواس النصر والنصب والتماثيل.

تجارب مريرة لازمتهم في مسيرة حياتهم، تجرّعوا ويلاتها في الماضي والحاضر. واليوم.. إلى أين يقودهم؟ إلى أية أرض وأي هدف؟!.

يضيق الدرب أمامهم، وتحاصرهم الصخور برؤوسها المدببة. تخزهم الأشواك بإبرها الحادّة فيبدو التأفف والتذمر على بعض الوجوه.

ضاقوا ذرعاً بالصمت، ولما عبروا عن رأيهم وصفهم بالمتمردين وذوي النفوس الأمّارة بالسوء، واتهمهم بالخيانة والتآمر.

قيّد أيديهم وأرجلهم، ونادى على أزلامه، وأوحى إليهم أن يصدروا حكماً بحقهم. فرددوا دون تفكير، وبصوت واحد، كأنه مسجّل بآلة تعمل بالضغط على أزرارها، وتكرر العبارات ذاتها:

-جزاؤهم الموت، والموت لكل من تسول له نفسه أن يخالفك أو يخرج عن طاعتك.

ثم رفعوا أبصارهم وأيديهم إلى الرجل الكبير، وأضافوا قائلين كأنهم يرددون طقوساً منزلة:

-الرأي لك، والكلمة لك.. أنت القائد والمرشد.. أنت الحكم والحاكم. أنت.. وأنت...

وتهافتوا على تقبيل يديه، على الرغم من أن حرّاسه كانوا يبعدونهم عنه بالضرب بالأيدي والرفس بالأقدام.

ابتسم الرجل الكبير ورفع رأسه عزّة وشموخاً وقال:

-اتبعوني، فأنا أعرف ما لكم وما عليكم، وما ينفعكم وما يضرّكم. أنا سيدكم الأعلى، أحدّد طريقكم وأقرر مصيركم، وأرسم حاضركم ومستقبلكم.

رفعوا رايات الولاء والطاعة، وساروا وراءه يهتفون ويصفقون.

أيديهم وأقدامهم تنزف دماً، والخوف يلمع في عيونهم.. خوف من الرجل الكبير، ومن السقوط في الهاوية.

ضاقت المسافة بين الجانبين، وانحرف الممر صعوداً إلى الأعلى، فخاطبهم مشيراً إلى القمة:

-بسطت نفوذي على السهل والجبل، وهيمنت على البر والبحر. وسأقيم صرحاً في الأعالي.. لي ولأولادي وأحفادي من بعدي، يراه القاصي والداني.

أصغوا إليه بريبة وحذر، ثم تبعوه يهتفون له بطول العمر والخلود.

يدركون أنه يقدم على خطوات تعرّضه وإياهم للخطر والهلاك، ولا يجرؤون أن ينطقوا بكلمة.

تلكأوا في المسير بعد أن بدا التعب والإرهاق على سيدهم.. خفت صوته، وخارت عزيمته، وظلّ يكابر ويقاوم ويتظاهر بالعزم والجلد.

تعثر وكبا على وجهه ثم نهض بتثاقل.

راقبوه بحذر...

الأرض التي يقف عليها لم تمنع قدميه من الانزلاق والسقوط في الهاوية، والفراغ بينه وبينهم حال دون مساعدته.

وقعت الواقعة.. جسده ملقى على الأرض.. عيناه مفتوحتان تنتظران إليهم باستجداء.. شُلّت يداه.. شلت قدماه، وسقط سلاحه من يده.

ذهلوا.. باتوا في حيرة من أمرهم، وفي نفوسهم مشاعر متناقضة.. حيرة وتردد، حزن وفرح، خوف وشجاعة.. ماذا يفعلون وكيف يتصرّفون؟ أي طريق يسلكون؟ من يوجههم ويرشدهم؟ وهل هم قادرون على متابعة الطريق من دونه؟

قال أحدهم: نعود أدراجنا فقد انتهت مأساتنا.

نظروا إليه بريبة وحذر، وفي نفوسهم أكثر من سؤال: هل وصلت به الجرأة إلى هذا الجد؟ هل فقد رشده؟ ماذا لو أن سيدهم نهض من كبوته، وهو القوي القادر؟ أي عقاب يحلّ به وبهم؟ أي مصير ينتظرهم؟

أصوات أخرى بدأت خائفة خافتة، ثم تجرّأت وارتفعت وصدحت في الفضاء منددة متوعدة.

مشاعر متناقضة.. حزينة متوجسة، وفرحة مستبشرة. وإحساس بالفراغ والضياع.

تسلل بعضهم وابتعد ناجياً بجلده كما يتصوّر.. غاب البشر، انسحبوا واحداً تلو الآخر وتركوه وحيداً في الهاوية يلاحقهم بنظراته، ويستعيد بذاكرته أقوالهم ومواقفهم قبل السقوط. كيف كانوا وكيف أمسوا! قطع الرباط الواهي بينه وبينهم، وانهارت صروح الوهم والخيال.

مالت الشمس إلى الغروب.. انحدرت وراء الأفق الغربي، وبدأ الليل يرخي سدوله على المكان.

تماهت صورة سيدهم فتبدد خوفهم.. زال الكابوس الجاثم على صدورهم، إلا أن خوفاً من نوع آخر بدأ يقلقهم.. فقد أضاعوا الجهات وضاعوا في المتاهات، وسلكوا دروباً وعرة مسدودة.

الأرض مقفرة، والمكان موحش، والوحدة قاتلة..

وفي الظلام لمعت عيون وحوش برية، واخترقت سكون الليل أصوات الثعالب والضباع والخنازير وبنات آوى.

❑❑❑

سيمفونية الزمن...

قصة: محمد أحمد سوسو

(كلما كانت الحقيقة أبسط يكون قبولها أصعب)

(ابن خلدون)

. 1 .

تتعالى النغمات المتداخلة في إطار جملِ موسيقية مركّزة، ساعية لإشغال حيّز لها في فضاءات الحياة المعبأة بمجاهيل مبهمة، لم تصل إلى معرفتها جميع القدرات العلمية، عبر تتالي الحضارات الإنسانية.

الأصابع المرنة، تتراقص على مفاتيح البيانو التاريخي برشاقة، مستمدة قدرتها من أعماق تلك العازفة التي دفعت ثمن نجاحها الأيام الطوال من الاجتهاد والتدريب المستمر، واضعة نصب عينيها الوصول إلى مرتبة متقدمة في سلم الحضارة البشرية.

تضاء الآفاق. تمتزج الأنغام الصاعدة بتثاقل وهدوء، تبحث عن عالمها الخاص بها، من أجل أن تتحد بإيحاءات الغوامض الكونية، التي حيّرت عقول البحاثة والعلماء على امتداد عمر هذا الكون الشاسع الواسع.

***

في الجملة الموسيقية الأولى.

طفولة مميزة مليئة بالحيوية والحركة المستمرة، موشّحة بحب الأبوين الذي تجاوز خطوط الحب المألوفة، الأمر الذي عزز موقف الطفلة المجتهدة المثابرة، التي لم تكن تفكّر إلا بنجاحها واستمراريتها الإبداعية. في حين كانت الأيام الضاحكة متألقة، تعكس لها مع بزوغ شمس كل يوم فضاءات متسعة لا نهائية من الآمال والطموحات التي لا حدود لها.

. وفي الجملة الثانية من المقطع الأول. تتخطّى (لينا)، الحاجز العلمي الأول بتفوّق أذهل الأهل والأصدقاء؛ وترك فرحة عارمة في ذاتها، أهلتها لدخول المرحلة الدراسية الثانية بخطوات ثابتة، وتصميم أكيد على تجاوز كل ما يعترض دربها، التي كانت تراها دائماً طويلة ومبهمة، وفي أحيان كثيرة، كانت تتوقعها شاقة؛ بل وشاقة جداً.

في الجملة الثالثة، تلحظ (لينا)، أن حالة من الانجذاب نحو آلة البيانو، تسيطر على كيانها بشكل كبير، استقرت بعدها على قرار التخصص في آلة البيانو. وتمت مباركة الأهل وتشجيعهم. الأمر الذي منحها قدرة خارقة على تجاوز السنين الأولى من المعهد الموسيقي الذي حازت على شهادته بتفوق ونجاح، أهلها لدخول (الكونسيرفتورا) بغية نيل الشهادة العالية منه.

أما في الجملة الرابعة. تتعالى الأنغام البليغة المتزنة، التي ترسم ببراعة وحنكة، روعة تلك الملحمة الموسيقية المميزة بعدد لا بأس به من الأنغام الخاصة، التي ازدادت توهجاً وتألقاً. أصيبت بحالة مؤقتة من الغرور المعرفي، جعلها تجنح إلى اللهو قليلاً..

. الجملة الخامسة من المقطع الأول . تداخلت العلامات الموسيقية المحوّلة لتشكل حالة خاصة، أو محطة ربما أسست للبدء في الدخول إلى عالم الشباب المبكر. وكان لقاؤها الأول مع الطالب الأجنبي (فؤاد). القادم من بلاد الشرق الأوسط للدراسة والتخصص.

***

تجلّت الإيحاءات الموسيقية، وتمخضت عن علاقة حب عذري سريع، أوقع (لينا)، في بحر من الهوامش الإنسانية . التي بدت لها سعيدة حيناً، وتعيسة حيناً آخر. لكنها حسمت أمرها بقرار سريع أدلت به للطالب (فؤاد)، الذي لم يكن مؤهلاً يومها لتحمل المسؤولية الزوجية. لكن الرياح سارت بما لا تشتهي السفن. فقد حدث الزواج المبكر؛ واختتمت الجملة السادسة من تلك الملحمة الموسيقية، التي بدت قوية، متماسكة؛ عميقة معبّرة، حزينة.. مؤثّرة.. و..

ـ سكتة موسيقية طويلة، محطّة هامّة لإعادة تنظيم حياتها الدراسية، التي سارت بعد الزواج بشكل ثقيل وباهت.

عانت خلالها المآسي والقهر من أجل الوصول إلى نهاية الجملة السادسة.

تخرجت من (الكونسيرفتوار) تحمل شهادة عالية في علم البيانو. فرح الأهل كثيراً، أما زوجها فؤاد، فقد بدا عادياً، لأنه يجهل تماماً أهمية ذلك العلم الكوني الجميل.

ـ انتهى مقطع المقدمة.. التصفيق القوي ملأ الأجواء العاصفة، التي سادت العالم تعقيداً،.. تهديداً.. وبعض الإشارات المبهمة، التي سيطرت وتملكت أعماق البشر بشكل فوضوي سريع، يوحي بآلاف المواقف الآتية، المشحونة برهبة القادم من الأيام.

***

كانت الشمس تشرق لا كعادتها، الرؤية متعثرة بمنغصات . فرضت ذاتها على العلاقة الزوجية بين (لينا وفؤاد). لقد جاءت نهاية المقدمة من الملحمة الموسيقية، محطة استراحة طويلة، انتهت بقرار الرحيل للأسرة الصغيرة إلى بلد زوجها على ساحل المتوسط تلك المدينة الساحلية التي تستحم بمياه البحر، فاتحة صدرها للقادمين من بلد الثلج والبرد، إلى الأجواء المعتدلة الجميلة.

تمهيد موسيقى فرح، متعة كاملة؛ وضربات موسيقية فيها إبداع واضح، أضفى على بداية الحياة

الجديدة سعادة خالصة، وحياة أسرية ازدانت بكل ما هو ممتع وجميل.

ركّزت (لينا) البيانو الذي اصطحبته معها في ركن من أركان منزلها الجديد، بين كل الأثاث المميز، المُعد خصيصاً لبدء حياة جديدة.

. 2 .

بدأت الاستعدادات المكثفة للدخول في فضاءات الحركة الأولى من تلك الملحمة المميزة. الحماس كبير، والهمّة عالية. إلا أن الأجواء لم تكن مناسبة، الأمر الذي فرض وقفة موسيقية مطوّلة، كان نتاجها . تتالي الولادات . أنثى.. ومن ثم ذكرين.. عاشوا جميعاً في كنف أسرة مفككة، سكنتها الخلافات الناتجة عن عادات وتقاليد متناقضة إلى حد كبير. فبدت تباشير الانهيار تلوح في الأفق مبشرة بنهاية مأساوية قادمة.

الأصابع الرشيقة تلامس بشفافية ولطف مفاتيح البيانو اليتيم، الذي منيّ بضياع وفراغ كبيرين، بعد الهجرة الأولى. كانت حميمية النغم تتعالى في أجواء البيت البسيط المعبأ بالكره والصمت، محاولة إزالة تلك الغباشة العارضة، لكن عبثاً. هاجرت الفتاة بعد أن أصبحت في سن الزواج، عادت إلى بلد أمها، وتزوجت هناك هرباً من حالة قسر بشع، كان الأب المتسلط يحضّر لها. تبعها الولد البكر الذي غادر البلد إلى غير رجعة، بعد أن تأكّد من أن القادم لن يكون إلا سيئاً. لحقه أخوه الأصغر الذي ترك المدينة إلى العاصمة متبعاً فرعاً تعليمياًً، يحقق له الحدّ الأدنى من الحياة.

أما (لينا) فبقيت تندب حظّها. تجابه في كل يوم حالة جديدة من حالات زوجها الذي بدأت نواياه السيئة تظهر شيئاً فشيئاً حتى وصلت الذروة من خلال حبٍ جديد افتعله.. صنعه، حدد مساراته بشكلٍ يرضي غروره ومعتقداته، التي تبنت القشور وتركت الجوهر.

جلست وراء البيانو، داعبت مفاتيحها بطريقة يائسة، وببطء وتثاقل، بدأت تنسج الجمل الموسيقية المعبرة عما يعترضها، الدموع الحارة، انهمرت من عينيها، تعالت الأصوات تصوّر ببراعة قصة تفاصيل الحدث، خالية من الإضافات. لأن تتالي الأحداث التي عاشتها غنية بكل حالات القهر والقلق.. والانهيار.

تشنجت أصابع يديها.، وما عادت قادرة على التفنن بعزف مميّز لذلك جاءت ضرباتها على البيانو قاصرة عن تصوير الحدث بأقل قدرة إبداعية، لأنه يقدم نفسه.

بدأ مشواره الجديد. بعودة ممسوخة، لممارسة بعض التقاليد التي تجاوزها الزمن ولفظتها السنين، لتخلفها وعدم منطقيتها. والغاية معروفة. استغربت أمره، حاولت لفت نظره لمكامن الخطأ فيما يتصرّف. لكنه امتعض بقوة. ورفض التدخل، إضافة إلى حالة تهديد مرير باتخاذه الإجراءات التي تقرّها الأعراف الدينية.

تتعالى النغمات صاعدة بشكل سريع نحو الذروة، وعند الوصول إلى منتصف المسافة، رفعت

أصابعها، وبقيت رجلها اليمنى ضاغطة على دعسة (البيدال) ليبقى الصدى المتداخل مع إيحاءات الماضي الذي يعود إلى ثلاثين عاماً.

((عندما سنعود إلى الوطن. سأوفّر لك الحياة الحرة الهنيئة،.. سأفرش لك العمر بالفل والياسمين.. و.. و..))

يصطدم الصدى الإيحائي المبدع بأفعال مشينة.. قذرة، يمارسها فؤاد على أرض الواقع، ليُحدِث بُعداً شاسعاً بينه وبين (لينا) تقف عن المتابعة قليلاً، تنهمر الدموع من عينيها، تبلل خشب البيانو، ليتشربها بجدية، من أجل توشيح اللحن بواقعية الإبداع.

بقهر دفين، وبعصبية واضحة. تلامس أصابعها دعسات البيانو منهية الحركة الأولى بأصوات متشابكة،.. متباعدة في الانسجام. ترفع يديها، ويستمر الصدى.. ومن بعده السكون، تمهيداً للدخول في الحركة الثانية.

- 3 -

تنغيمات منخفضة على أصوات عالية ومن بعدها الدخول في نسج اللحن الأساسي. ثمة ضربات متتالية. وقفت تتأمل البعيد. ضربها بقوة دون رحمة، كسر يدها.. لماذا؟ هو لا يدري. ربما تلك البقايا السوداء التي كانت تملأ أعماقه، لقد نكس بكل المواثيق والأقوال.

انهالت بأصابعها بقوة على عدة أصوات غير متجانسة، فظهر تباين كبير، ثم راحت تصوّر بأصابع اليد اليمنى حالة سرقة عمرها؛.. ومن ثم سرقة ممتلكاتها.. أجل!.. لقد حاول سرقة ما تملكه من تحف وأثاث ثمين بقصد نقله للبيت الجديد الذي سيجمعه مع امرأة ثانية، صنعت المستحيل لاصطياده من أسرته وزوجته. يومها طلبت الشرطة، وضبطته بالجرم المشهود، وتمَّ كتابة محضر رسمي بالحادث. ثلاث ضربات غليظة، وبعدها تابعت ما تبقى من الحركة الثانية بقهر وانفعال، ممهدة للدخول إلى عوالم الحركة الثالثة، تلك الحركة التي تؤلمها وتؤثر على حالتها النفسية والإنسانية.. تتابعت النغمات بقوة وتثاقل حتى وصلت الذروة. صمتت تستعيد أنفاسها، تقلب صفحة (النوتة) لتكمل خاتمة الحركة.

قاطعها جرس الباب.

فتحت الباب. فوجئت بموظف حكومي، ناولها ورقة رسمية، ثم طلب منها التوقيع. وبعد أن طلبت منه إفهامها ما الأمر. قال لها:

- إنها ورقة طلاق من زوجك...

جمدت في مكانها، وقّعت على الاستلام، ثم أغلقت الباب. عادت إلى كرسيها، شردت بعيداً. لا أحد لها في هذا البلد. إنها غريبة، لا أهل ولا أقرباء. ماذا ستفعل؟!!

قُرِعَ جرس الهاتف. رفعت السماعة ببطء... ثم امتلأ وجهها دهشة واستغراباً. أعادت السماعة بألم كبير. الهاتف يخبرها أن فؤاد قد تزوج من جديد.

. 4 .

الصمت المقيت خيم على المنزل. الشمس الصباحية تضيء مكان البيانو.. خرجت من غرفتها، جلست على كرسي العزف.. وبدأت أناملها تحيك. بخيوط الشمس أحداث الحركة الثالثة.

سطوع كامل لحقيقة ما، كانت تجهلها. بدت الأمور واضحة (لا يمكن لجسمين متنافرين من اللقاء) بدت الأنغام متباينة، واستمر التباعد حتى أصبحت هوة كبيرة، امتلأت عبر أكثر من ثلاثين عاماً بكل ما هو شاذ ومتناقض. (كذب.. نفاق.. تعصّب.. عودة إلى أصول واهية، زواج غير متكافئ). فهم الموسيقى يحتاج إلى قدرات معرفية كبيرة، تلك العبارة ارتسمت أمامها على زجاج النافذة. تذكّرت أستاذها الذي كان يردد تلك العبارة.

ختمت حركتها الثالثة بضربات خفيفة مفجعة، سيطرت على جوّ المكان. رفعت أصابعها.. حوّلت نظرها تتفحص الأشياء. ثمة لوحات عالمية معلقة على الجدران، بدأت باللاشعور تتحدث إليها.. (الانسجام الحياتي. كالانسجام والتوافق الموسيقى..).

بدأت تستعيد قواها، شعرت كأنها تحررت من كابوس كاد يقتلها.. تفقدت وثائق سفرها. حضّرتها؛.. قامت تبحث عن أشياء مجهولة، لم تهتدِ إليها. اضطربت قليلاً؛.. تذكرت أنه قبل كل شيء، يجب أن تُبدع الحركة الرابعة في عملها الموسيقي. دخلت المطبخ، حضّرت كوباً من الشاي. ثم خرجت إلى الصالة الواسعة، تأملتها بدقّة، ارتشفت الشاي، حضّرت في مخيلتها ما ستقوم به، جلست أمام البيانو، وبدأت تصوغ أفكار الحركة الرابعة.

. 5 .

جمل موسيقية تتالى خلف بعضها البعض، توحي بالانسجام والتوافق عادت إليها حيويتها التي فقدتها منذ زمن طويل؛ تتابع الجمل الموسيقية التي تختزل مسيرتها عبر كل تلك السنين الطوال، دون سكتات موسيقية، ودون وقوف يذكر؛.. تواتر واضح في تتالي غرض الموضوع. الابتسامة التي غادرتها منذ ربع قرن من الزمن. بدأت بالتشكل على وجهها البريء الطافح بالودّ والوفاء. حتى غدت كأنها في سن الشباب.

عاد الأولاد، الولد الأول يتأبط ذراع زوجته، والثاني دخل حاملاً شهادته الجامعية والفرح يملأ وجهه. أما الفتاة البكر فدخلت مع زوجها وطفلها الصغير، وهي غير آسفة على خسارة أب كان سيفترسها يوماً. لينا.. ما زالت تتابع إتمام اللحن بحرفية خالصة وحالة إبداعية متميزة..

وصلت إلى جملة النهاية.. استخدمت أشكالاً من الموسيقى الخاصة؛ تعالت الأصوات منسجمة فرحة، معبأة بالأمل الذي لولاه ما زرع زارع، ولا غرس غارس، ولا أرضعت أم طفلها..

***

اللاذقية 5 تموز 2002

❑❑❑

(جدّو) والبحر...؟

قصة: مصطفى حقي

... هكذا تمرُّ السنون بسرعةِ الزمن الشرقي..

خمسة عشر عاماً تمضي في رحلة مفعمةٍ بالكدِّ المتواصل من العمر العشوائي، وهو غارق في خضمّ مسؤولياته العائلية الكبيرة، عندما بلغ الابن الأكبر الثانوية، شُغِلت العائلة بمجموع العلامات، والمستقبل الصعب المتعلق بذلك الكم المصيري، مما اضطرها إلى الانقطاع عن رحلة البحر السنوية، متنفسها الاستجمامي الوحيد ولمدة أسبوع والتي كانت تعدّ لها العدّة طوال العام..

.. هو (الشاليه) ذاته تعود إليه العائلة المبتسرة بعد هذا الانقطاع القسري الطويل.. وشجرة الكينا الوارفة لا زالت قائمة بشموخ..

كان يتسلقها أولاده كالقردة، وينصبون على أغصانها المراجيح، ويحفرون أسماءهم.. اسم كبير أولاده لم يزل مُعَلّماً في أعلى الجذع الذي صار أضخم، والذي يحفظ عشرات الأسماء المحفورة بعناية مما ذكّره بأغنية فيروز.. باكتب اسمك يا حبيبي عالحور العتيق، تكتب اسمي يا حبيبي ع رمل الطريق.....

... لأول مرّة يضمّ الشاليه الزوجين فقط.. سابقاً كان يعجُّ بالأطفال وضيوف الأسرة... الآن تخلف الصغار الذين صاروا كباراً.. لم يرافقهم أحد على الرغم من الدعوة المفتوحة، وإعلان الحصول على شاليه قبل شهر...

من كان في سنته الأخيرة من الثانوية تخرّج صيدلياً، وعقد قرانه، وهو مشغول بتهيئة منزل الزوجية، واعتذر بتراً...

أصغرهم يخوض غمار الشهادة الثانوية، وينتظر النتيجة بوجل منْ لم يبذل مجهوداً في دراسته، يتعقب مباريات كرة القدم المحلية والعالمية ليل نهار، وبإدمان بفعل حضارة الفضائيات، مهملاً واجباته الدراسية، على الرغم من إلحاح الأم، وتنبيه الأب، وزجره، وتحمله أعباء بدَلات الدورات الخاصة الباهظة التكاليف....

.. إنه الآن قابع في المنزل، خائف من نتيجة معركة حاسمة في حياته لم يهيئ لها بشكل يضمن له النجاح بأدنى مجموع..

باقي الأخوة ما بين الكبير الصيدلي والصغير الثانوي الخائف، فقد تسلّحوا (ببكالوريات) ضحلة العلامات، يتخبطون ما بين المعاهد، والوظائف الدنيا في صراع مع الحياة وتأمين المستقبل في الزمن الصعب، والكل يسأل عوناً من الأب المرهق بأعبائه، الذي كان قد تورّط في زواج شرقي غير مخطط له وعلى الاتكال مثل زراعة (العدي)...

وأكثَرَ من الولادات خارج نطاق التعقل، وعواقبه الاقتصادية، والاجتماعية.... وكانت العقدة الملازمة له كالداء المزمن...!

وفي إحدى جلساته مع زملائه، حملَ بشدّة على التزايد السكاني العشوائي، وأنه سبب كل بلاوي الدول النامية، بدءاً من رغيف الخبز وانتهاءً بتلوّث البيئة، فهاجمه زميله المتديّن الذي يعرف عدد أفراد أسرته، فكال له الصاع صاعين أمام الجميع..؟

: تهاجم تزايد النسل، وأنت عندك نصف دزينة من الأولاد، وما تبيحه لنفسك تمنع عنه الآخرين، ثمّ إن الله يرزقهم وليس أنت...

وحرّر نفسه بدفاع مماثل..؟

: يا صاحبي نحن أخطأنا عندما كان (معاش) الموظف يكفيه، ويزيد، ويمكنه مساعدة غيره أيضاً، ولم نحسب حساب تراجع أجورنا إلى خِمْس الأجر الواجب، والموازي لنسب ارتفاع عبء المعيشة، ولا نريد لغيرنا أن يقع في الخطأ ذاته، وبخاصة ونحن دولة عمادها الاقتصادي الزراعة، وأفراد الأسرة يكثرون، والأرض على ما هي عليه، ولا زيادة في الإنتاج، وبرامج الدولة للتنمية محدودة، ولا تتناسب البتّة مع العدد الهائل، واللاعقلاني من الولادات العشوائية، وأما بالنسبة للرزق يا زميل.. فليس بالخبز وحده يعيش الإنسان...

الليلة الأولى من ليالي (الشاليه) السبع مرت ثقيلة، هادئةً، مقيته، وهو لم يعتد على ذلك، زوجته لم تنم.. قلقت ردّدت..

: ماذا يفعل الأولاد بدونها...؟ وطمأنها الزوج

: يا عزيزتي نحن في رحلة استجمام، وهذه فرصتنا لنروّح عن أنفسنا بعد هذه السنين الطويلة من الحرمان، والكدّ المتواصل، ليل نهار، يجب أن نستمتع بوقتنا.. أولادك الآن بألف خير.. ولكنّها لم تكن بخير وكان الاكتئاب العمري يسيطر عليها فهاجمت بعلها، إنّه السبب في كثرة الإنجاب، وكان عليه أن يحسب حسابه كموظف دخله محدود، وألاّ يتزوج، ويعلن عزوبته الأبدية...!

.. أفحم الزوج المتقهقر، وسكت، وهو يتذكر حفيده الذي لم يتجاوز الرابعة من عمره، عندما سأله عن وجهته وجدّته.. قال له

: إلى البحر يا عزيزي وننتظركم هناك.... سأله عن البحر أجابه

: إنّه كبير جداً... واستفسر بسذاجة..

: وهل هو أكبر من هذا المنزل..؟ ردّ عليه جدّه

أكبر وأكبر، ألم تشاهده في التلفاز... وأفحمه الصغير..

: ولكن يا جدّو التلفاز صغير، أصغر من المنزل....؟

وتأكّد له أنّ التلفاز وحده لا يغني عن المشاهدة عيناً، وأدارت له زوجته ظهرها.. وكانت ليلة عقيمة....!

استيقظ الزوجان في اليوم التالي مبكّرين، ليتمتّعا بمشاهدة هدوء البحر، ويتلذذا برشفات قهوة مهيّلة ممسّكةٍ حُضِّرت خصيصاً لهذه الرحلة.. علّهما يعودان إلى بعض ذكريات الماضي الذي أفل...

لم يسبح هذا الصباح، فقد أجّلها إلى المساء.. قبل خمسة عشر عاماً لم يكن يخرج من الماء، منافساً أولاده بالسباحة... في المساء تناول قدحاً واحداً، ونَفَسَ نرجيلة بالكاد أكمله..

في السابق كان يقضي على زجاجة بأكملها، وعدد من أنفاس الأراكيل (أكرك عجم) أمّا اليوم من معسّلٍ كيميائي خفيف ذي رائحة عطرة..

... في الماضي كان يقتنص أية فرصة في المنتجع، ليختلي بزوجته ويزرع الأجنّة.. أمّا اليوم، وعلى الرغم من وحدتهما، وخلو الشقّة إلاّ منهما.. وُئِدَ الجنين... وتذكّر حفيده قال..

: إن البحر لا يساوي شيئاً بدونه، وأسرع إلى السوق المزدهر واستعمل إحدى تلك الهواتف الموزّعة في البرّاكات والحوانيت المعلنة عن هاتف للعموم.. من قبل كان المكان مقطوعاً إلاّ من هاتف البريد الشحيح، وكان يضطر إلى النزول إلى اللاذقية ليتلفن ولأمرٍ هامٍ..! طلب من ابنته أن تحضر وحفيده.. التي اعتذرت بسبب البعد ودوخة السفر.. قال لها؟

: تناولوا حبوب (الدوخه).. وأصرّ عليها بالقدوم إلى المصيف.. وعدت بأنها ستحاول...

أمضى الليلة الثانية وزوجته في جوٍ مشحونٍ بالكآبة، على الرغم أنّه حاول اصطناع الحبور والتفاؤل.. قال لها

: ألم تلاحظي أن مواسم الفرح في تراجع مصطنعٍ، والأيام الماضية كانت أكثر فرحاً وبشكلٍ طبيعي...

قالت: يمكن.... واستغرقت في سباتٍ عميق...

في اليوم الثالث، شاهد الأطفال يمرحون على الشاطئ، يبنون قصوراً وقلاعاً من الرمال، ثم يهدمونها بعبث طفولي، وضحكاتهم زقزقات عصافير..... ازداد شوقه إلى حفيده، عاد واتصل بابنته

يحثها على الحضور ويصف لها جمال وسحر المكان..

.. في الليلة الثالثة، لم يحتس أي كأس... شرب شاياً ثقيلاً، ودخّن المُعسّل.. الحالة النفسية الطارئة لزوجته لم تزل غير مستقرّة وتجنّبها واستغرق في قراءة رواية، واندمج في أحداثها، وعانق بطلتها بإعجاب شديد، وضمّها إليه بشغف ووجدٍ، متحرراً من نواميس البيئة المتسلطة ومارس معها كل أنواع الحب، واستيقظ وهو يضم الكتاب وشخير زوجته يملأ المكان...

في الليلة الرابعة، وبعد مشوار في السوق المكتظ بالزائرين، تعبت قرينته وارتفع ضغطها، وأمضى ليله يراقبها، لم يشرب ولم يدخن... ولم...

في الليلة الخامسة، كانت المفاجأة، لقد زال الاكتئاب الطارئ عن شريكة حياته، فإذا بها في أوج نشاطها التفاؤلي، ومسحت وجهها بأدوات الزينة حتى غدت (بنت أربعة عشر) وارتدت ثوباً فاضحاً بانتظار فارس على حصان أبيض، واحتفالاً بهذه المناسبة شرب الفارس عدداً من الكؤوس... وداخ ولم يصح إلاّ ظهر اليوم التالي يشكو الصداع والخيبة...

في الليلة السادسة أراد أن يعوّض ما فات ويزيل آثار النكسة الانهزامية وأنّه ما زال ذلك الفارس الأسطوري، واصطنع جواً رومانسياً وصوت أم كلثوم يشدو في المسجلة (هوا صحيح الهوى غلاّب).. ووزع بعض نكاته وضحك.. ولكنّها لم تبتسم.. وشكت من صداع مفاجئ، قالت..

: إنّ جو البحر لم يلائمني.. وقال هو..

: بل حظي التعيس هو السبب..؟ وضمهما فراش بارد....

في الليلة السابعة والأخيرة انشغلا بضم أمتعتهما تمهيداً لتسليم الشاليه صباحاً وناما مبكرين استعداداً لرحلة العودة الطويلة، من رحلة استجمام وقد أسف كثيراً أن حفيده لم يسبح في مياه البحر ولم يبن قصوراً من الرمل....

رأس البسيط/ تموز/ 2001

❑❑❑

الأقنعة

قصة: نزار عابدين

الدمية

كان مولعاً بالجمال حيثما كان، يبحث عنه، ويتعبد في محرابه، لكنه كان متيماً بالرسم والموسيقى، ويعتز بمجموعته غير الأصلية من لوحات كبار فناني العالم، ومجموعته المتميزة من الاسطوانات التي تضم مؤلفات كبار الموسيقيين، وإن كان يحس بنشوة أكبر حين يسمع موسيقى المؤلفين الروس.

جلس في مواجهتها في المقهى الصيفي، قال لنفسه "يا إلهي! أيعقل أن أجد مثل هذا الجمال؟! وهل ستكون لي وحدي تزين بيتي وأراها مزيجاً من جمال اللون والموسيقى؟".

قرر في نفسه أنه محظوظ، وأن من صبر ظفر، وأن القدر ابتسم له أخيراً حين قرر أن يهجر حياة العزوبة وينتقل إلى صف المتزوجين أخذ يحدثها عن مدارس الرسم واللوحات العظيمة، ومؤلفات عباقرة النغم، وكانت تصغي معجبة بصوته وحديثه المتدفق عندما ارتفع من مكبر الصوت في المقهى صوت مغنٍ حديث، شعر بأن أحداً فتح جمجمته وأخذ يجر دماغه العاري على إسفلت الطريق، أو كأن منشاراً كهربائياً ذا نصل دقيق دخل في أذنه وخرج من الأخرى، بينما راحت تغني كلمات الأغنية، قالت:

. هذا مطربي المفضل.. ألا تحب الاستماع إليه؟

نادى النادل، دفع ثمن القهوة التي شربها، وغادر المقهى.

السيدة حنان

قالت المرأة الجميلة المصبوغة بعناية:

. من المعروف أن صوت المرأة عورة.

سألها:

. وكيف وصلت إلى هذا اليقين؟

قالت بهدوء بعد أن أشعلت سيجارتها:

. كل العلماء قالوا هذا.

أراد أن يشرح لها أن هذا الأمر لم يكن موضع خلاف بين الفقهاء في الماضي، وأن أحداً منهم لم يقل به، وأن علماء اليوم لم يتفقوا عليه، لكنها في تلك اللحظة انحنت إلى الأمام لتأخذ فنجان الشاي فظهر النصف الأعلى من نهديها، وتمنى أن تنحني أكثر ليرى إلى أين يصل النظر في الانخفاض بينهما، ثم اعتدلت، وردت شعرها الناعم الطويل المصبوغ بلون الذهب بعد أن نزل على عينيها، ولفت ساقاً على ساق، فلمح بياض فخذها، واستغرب أن ذراعها ليست في مثل بياض الفخذ، لكنه رد ذلك إلى أن الشمس لوحت ما تحت الكتف، فقد كان ثوبها دون كمّين.

قال زوجها وهو ينظر إليها باعتزاز:

ـ إنها تقرأ كثيراً، ولا أدري لماذا تتعب رأسها بمثل هذه القراءات، أنا أفضل المجلات الخفيفة وبرامج التلفزيون.

ضحك، وارتشف شايه، وأكمل السهرة. وعندما خرجوا جميعاً سلّمت عليه وتركت في كفه ورقة عليها رقم هاتفها.

الخطان المتوازيان

قال لها حبيبها:

. كم أنت جميلة وأنيقة، ليتك لم تكوني متزوجة لتكوني سيدة قلبي وبيتي.. أليس حراماً أن ينعم هو بكل هذه الفتنة وأظل محروماً منك لا نلتقي إلا خلسة؟!

جلست على ركبتيه.. أفعمت أنفه رائحة العطر في عنقها وشعرها.. شعر بليونة ردفها.. فك أزرارها ببطء شديد مستمتعاً بانبثاق الضوء من تحت الثوب الأسود.

عندما اندس زوجها إلى جانبها في الفراش اقترب منها متحبباً، شم في ملابسها روائح المطبخ، أدارت ظهرها فاحتضنها وقبل عنقها.. قالت بصوت ملؤه النعاس:

. أنا متعبة وأريد أن أنام.

ابتعد عنها، وأدار لها ظهره قائلاً:

. تصبحين على خير

راح يتذكر بعشق حبيبته السمراء ولقاءهما قبل يومين، ويحلم بمتع لا تنتهي في لقائهما بعد

يومين.

غرباء

ضمها إلى صدره باشتياق كأنه لم يرها منذ سنين، مع أنها كانت معه قبل أسبوع، قبلها بظمأ المسافر دون زاد في الصحراء.. شدها إليه بقوة حتى كادت تصرخ ألماً.. تمنى أن يقبل كل جزء من جسدها.. كان جسدها يتفتح بين ذراعيه كوردة يغسلها الندى.. حلّق إلى ذروة المتعة حين وصلا إلى قمة النشوة في اللحظة ذاتها.. استلقى على ظهره منتشياً ونامت على ذراعه اليمنى بينما راحت اليسرى تتجول بحرية في جسدها الجميل.. خطر له بلؤم أن يسألها عن زوجها.. لفت انتباهه أنها تيقظت، ثم جلست في السرير وأخذت تتحدث عنه بافتخار.. لم يصدق.. سخر من زوجها، ووصفه بصفة بذيئة، وفرضت الحالة نفسها عليه فتلفظ بكلمات نابية.. هل كان يغار؟

لم يشعر بهذا يوم.. انتفضت المرأة قائلة:

. أنا لا أسمح لك.. زوجي رجل محترم وأمثاله نادرون، وأنا أحبه وأحترمه جداً.

صعقته المفاجأة، وشلت الدهشة يده التي كانت قد امتدت إلى ظهرها.. ظل بلا حراك لحظات.. نهض من السرير بسرعة فارتدى ملابسه وأشعل سيجارة.. ثم انتابته نوبة ضحك أجبرته على السعال بشدة.. سألته عن سبب ضحكة، قال:

. لا شيء.. أحياناً أضحك دون سبب، ولكن ليس من قلة الأدب.. ألن ترتدي ملابسك؟

استغربت سؤاله:

. كنت تطلب مني أن أبقى عارية..

. تذكرت أن لدي موعداً هاماً.

أعطاها مبلغاً من المال لتشتري هدية وأضاف إليه أجرة التاكسي:

. ألن توصلني؟

. لا أستطيع.. قلت لك إن لدي موعداً.

. متى آتي إليك؟

. لا أدري.. سأهاتفك.. لا أدري.. ربما لن نلتقي.

مدت يدها عند الباب.. سلم عليها مودعاً.. لم يجذبها إليه ليقبلها.

شجيرات الرمل

سالت دموعها على صدره العاري.. كانت دموعاً حارة.. انتفض جسدها البض بين ذراعيه.. أبعدها عنه قليلاً ونظر إليها مستغرباً "هل آذيتها أو آلمتها أو أسأت إليها؟". تأمل في تلك اللحظة

وجهها الذي بدأ يفقد نضارته.

. ما الذي يبكيك؟

شهقت بحرقة، وظلت دموعها تسيل على خديها:

. صرت أكره العيش مع زوجي.. إنه يخونني.

تمنى أن يضحك كثيراً، وكتم ضحكته بصعوبة:

. يا له من غبي.. أيعقل أن تكون له زوجة مثلك ويخونها؟

دفن وجهه في أمواج شعرها الأسود:

. تصور أنه يخونني مع صديقتي.. لقد سجلت محادثتهما الهاتفية.

. هذه خيانة مزدوجة، إنه صديقي ولا يخفي عني سراً، فلماذا لم يخبرني بأمر هذه الصديقة؟

عادت إلى البكاء.. ضمها بقوة أكبر.. مسح بشفتيه دموعها.. قبلها كثيراً حتى هدأت وتوقف بكاؤها.. غرست أظافرها في كتفيه وشهقت.

حين خرجت من منزله رن جرس هاتفها المحمول:

ـ أهلاً حبيبي.. لا لم أنس موعدنا.. سأكون عندك في المساء.. لا يهم لدي كل الوقت.. ألم يخبرك زوجي بأنه مسافر؟

صورة أخرى

غنى لها أجمل الأشعار.. زرع بالفل والياسمين عمرها الذي كاد يصير صحراء.. أنبت في أمواج البحر زنابق.. أعادها مراهقة أو صبية صغيرة.. صارت تتمنى أن تركض في الشوارع "هذا هو الحبيب الذي عشت العمر انتظره".

سمعت أنه ألعبان، قالت: لا يهم، أنا أعرف كيف أجعله يستغني بي عن نساء الأرض.. سمعت أنه خبير في اصطياد الثريات قالت: إذا كنت قد أعطيته قلبي وعقلي وروحي وجسدي، فهل أبخل عليه بالمال؟

قطف النجوم وزين بها شعرها.. وضع لها الشمس في كف والقمر في الأخرى.. نسيت الدنيا.. كرهت عيشها مع زوجها النجار.. سعت إلى الطلاق منه. قال زوجها:

. لعلك تعلقت بمن أشبعك عواطف.. ألاحظ عليك تغيراً يزداد يوماً بعد يوم.. أنا لست متحجراً كما تقولين عني.. لا أعرف الأشعار والموسيقى والكلام المنمق ولكنني أحبك.. ولهذا سأمنحك حريتك، ولكنك ستندمين، وعندها لا تعودي، لأنني لن أفتح لك الباب، بل ربما سأردمه.

لم تصدق أنه سيطلق سراحها لتعيش مع حبيبها:

. لن أعود.

قال النجار متألماً:

ـ لقد فتحت لك حساباً آخر في المصرف، لا تخبري عنه أحداً حتى ولا حبيب القلب.. ستحتاجين إليه في المستقبل.

أرادت أن تصفعه.

. ومن قال لك إنني أريد هذا؟ أما زلت تظن أنك تشترينني بمالك؟

قال النجار بهدوء:

. لا تثوري.. إنسي أمر الحساب حتى تحتاجيه.

بعد انقضاء شهر العسل نظرت إلى الحبيب فرأت في وجهه وجه النجار الذي كانت تقول عنه إنه متخلف.. ثم احتاجت إلى حسابها الجديد لتشتري حريتها.

الدوحة 2002/12/20م

❑❑❑

تلك البيضاء الكحيلة

قصة: يحيى خضور

-1-

وحتى لا أماطلكم، لا أدّعي أنّها تسرّبت إلى وعيي في غفلة من العقل، ولكن أقول: بأنها أطلت مخفورة بالتمنع المطارَد كما لو أننا في حرب سجال، وكانت كثيراً ما تظهر ثم تعود للانكفاء، ثم تظهر من جديد وتكتسحني كما يكتسح جيش منتصر فلولاً مبددة، وكان الفرق الوحيد الذي يبدو هو فرحي باقتحامها لي كما لا يمكن أن تفرح الفلول المتسربة باستسلامها.

كيف يمكن أن تلتبس الهزيمة بالنجدة والاستسلام بالنشوة حتى يختلط الهروب بالنصر؟

كانت خصَّتتي، أول ما ركبت السيارة، بمسحة من رموشها المسدلة.

كان مقعَدي إلى الخلفّ واليمين منها، ثم عادت وانحرفت قليلاً لتمسحني بومضة تليفزيونية ثانية، ولما لم يكن لي حيلة في التجاوب بسبب الآداب العامة المعروفة والمفروض توفرها في الركاب من الرجال اكتفيت بالصمت المزوَّر.

تحدثتْ إلى رفيقتها مما أتاح لي التمرئي بصفحة خدها، وعنقها والتمرجح أيضاً برموشها الكحيلة الطويلة السابحة كمجرّة.

إذاً /يا وعد/ نلتقي غداً على الساعة /9/ في بيت خالتي، لا تنسَيْ دفاتر الفيزياء، المنقولة من فم الأستاذ مباشرة، فالامتحان على الأبواب. إلى اللقاء. وقع اسمها المقطوف من فم رفيقتها الهابطة من السيارة في مسمعي كما لو يقدم لك راع في البريّة فُلّة بيضاء اختطفها من بين الصخور ليكرمك بها، أنت السائح الذي ليس لديك إبل ولا غنم ولا ماعز إكراماً للرفقة التي يفرضها السفح المخضر على روّاده.

-2-

-لا تصنفيني مع المراهقين. أرجوكِ.

-لكن أهذا طريقكَ حقيقةً؟

-أصبح طريقي.

يتورد البياض الثلجي إذ يلتفع الحياء بالريبة في خدّ الصبية علانيةً، كما ينفذ الشفق من البلّور المشجّر، بمداهمةٍ مماثلة.

-يا ليت السيارة كانت ماضية بنا إلى ما لا نهاية، أو حتى حافّة الكون.

-يقولون: الكون ليس له حافة، غمزت نحوي ملغِزة بطلائع غيمةٍ مثقلة بمطر جنيني.

-إذا خلا منكِ ابتلعه العدم -وهل هو بحاجة إلى مسند وأنت ماثلة فيه؟

وعندما لفظتْ: إلى اللقاء، داخلةً حيَّها الشعبي الذي يرصد سكانه بعضهم كما يرصد الحارس الليلي حركات النجوم، وصلتُ إلى لا نهاية أو إلى لا شيء.

قلت في نفسي:

"هل من المعقول أن يكون تعب كل علماء الفيزياء والضوء والرياضيات والفلك والفلسفة ينتهي إلى هذه المعادلة؟ أعني هل اللانهاية هي اللاشيء".

"غير معقول".

"بل يجب أن يكون هنالك شيء ما، بعد الطبيعة المنظورة، بعد الوثن المنصوب، بعد الطوطم المعلّق للعبادة، وبعد الجسد، الجسد المتغطرس بمغامرته.

"المرأة.. الجسد؟ أليس هذا ما تعني؟"

"نعم، غير أن جسدها ما بَعد الجسد.. ومحلها على بوابة الكون ولا عبور إلى الحياة إلا من تحت قناطره المختلجة بالنشوة والحبور و... ما بعد اللغة والمصطلح".

"ما الفرق ما بين الشمس ومضمونها؟ طرحت على نفسي آخر سؤال.

وأجابت: لا فرق أبداً وإلاّ لكان من المتوجب أن يكون للشمس اسمان واحد لظاهرها وآخر لباطنها، واللغة كمؤسسة بشرية متطورة أو سماوية منزلة حتى، ما كانت لتغفل كل هذه الغفلة فتسمي الأشياء بأسماء ناقصة أو حتى مضللة وهي التي جاءت ترجمة للموجودات والحوادث والعلاقات وحتى المشاعر الدفينة التي لا يعلن عنها أصحابها دائماً ولا يمكن رصدها من بعيد بأي مرصد.

-3-

-في الكمين رقم.. الذي رصدتها منه كما رصد ركاب السفينة يوم الطوفان الأعظم رجوع الحمامة بعلامة نجاة من البرّ، /وعد/ تحمل على خديها قطرات عرق؛ تذكرت الفُلّة البرية بيد الراعي الذي حملها إلي تواً بندى الصباح، ألقيت عليها التحية:

-صباح الخير

-صباح الخير.

-هل أرافقك بعض الطريق؟

-الطريق: آه، للجميع... أ.. هي.

لأول مرة لا أحسّ أن قدميَّ تَطِآن طريقاً، انتهى الطريق وأنا وهي نتسلّق أمواجاً هشّة لا تصطدم بالأقدام ولا تخلف تعباً ولا هسيساً ولا غباراً.

وعندما انتهى الطريق، باليقظة، لسعت أقدام كل واحد منا صلابته المعهودة فأدركنا أننا عدنا إلى الأرض.

-رقم هاتفكِ؟

....

-رقم هاتفكَ؟

....

-الهمسة، الكلمة، الضحكة، أكثر سحراً من الخدّين والشفتين والرمشين، أشد خطفاً للنفس وتوهجاً فيها. أعمق حفراً في الروح، أشد مغنطة وأوقع بياناً، أشد تحريكاً للمكان وتسريعاً للزمان، والتي لا تملكها لا تملك أي طريق إلى سيكولوجيا الرجل /ووعد/ تختزن منها مواسم العصر المطير الذي مرَّ بالأرض يوماً فتشكلت الأنهار والبحار والخضرة والأشجار.

-4-

يومَ بدأت نفس وعد تفرز عسلها:

-أنتِ يا هذه الـ تكاد كفي تندمج بقبضة الهاتف فتقع معها على الجهاز وتكاد لا تعود تقوى فتنفصم عنها.

-أنتَ يا هذا الـ... تكاد أنفاسك تذيبني فحاذر من ذوباني.

-أنتِ يا هذه الـ.. تقولين: ارسمني بالشعر بالنثر بكل صداح الأبجديات.

-أنا يا هذه الـ... أنْ يحيط بك الشعر أو النثر؟

أقول: حاشى، ثم حاشى. وذلك ادعاء وهلوسات شعراء ولم أملك، وقد وقعت مبهوراً وَجْداً، إلا أن أقول كأيّ مأخوذ أو.. حتى أبله: يا من يحار العقل في قدرتك، أنا أسيرٌ في هذا الوجود ليس إلاّ. وعندما أكون متعباً، أو متشنجاً، أو في ورطة، أو إفلاس، أو خلخة نفسانية، أو اندحار، أو إشراف على الغرق أو هيجان يمضي بي نحو.. متاهة اللامعنى.. الضياع والعبث إلى درجة التفريط بالنفس...

تحضر وعد للتوّ فتنتشلني بخيط جد رفيع مما أنا فيه، وترفعني فوق هوامش الكون، وتحلّق بي وتدور وتدور، وتمسح على خدي وعلى ساعديّ المتعبين، وتفتح بصري الكليل على كنوز مخفية، فتعود دمائي موّارة في عروقي وتتحرك شفتاي بالحديث المنظم وتخرج الضحكات من بين ثناياي التي هشمتها الأيام حتى لم تعد شاطئاً صالحاً لربات الفرح والحبور.

-5-

في إحدى المواجهات اقتحمت /وعد/ كل مساحاتي وخطوطي الدفاعية واحتلت، بجيوش غواها الجرارة، كل تضاريسي، ورفعتُ الراية البيضاء وأنا متهللٌ لسقوط مواقعي.

وكيف لي أن أدّعي غير ذلك وأنا أنفذ شروطها بنداً بعد أن وقعتُ على صكّ الاستسلام؟. ثم خلوت /ووعد/ تلك الخلوة السُّلالية الباهرة المبرمجة منذ الأجاندا الأولى ما بين ذكر وأنثى والمحتفظة برائحتها الأزلية من ماء ودماء، ولأول مرة لا يجلجل صوتي بالشهادة على وقتها كالمعتاد، وزاحمته /وعد/ الكرسي المخصص له /إذا كان الصدق لا يضايقكم/ وظهرت على العرش محمولة ولم تخذلها أضاحيها ولا طقوس تنازلها.

"/وعد/ الجسد، تحتل الكرسي المخصص له؟".

"هذا الذي حصل، ووحدَها جرى لها القدّاس".

"ومتى سيسترّد ذو الكرسي كرسيه منها؟".

".. فيما يقولون: بعد أن يجتاز الكائن البشري بوابات الحسّ وأقاليم الرغبة وينفد منها كلها.. مخلفاً إياها ظهره.. ينهدّ القفص، وتتحرر الروح وبأجنحتها البيضاء ترفّ طليقة، لاجئةً إلى ذي الكرسي الأزلي الذي خلت له الساحة".

"طيب أما كان يجب أن تسألوا تلك البيضاء الكحيلة لأنّ الجواب قد يكون على لسانها أمراً آخر؟ وهي المختصة بإخصاب الجسد بالروح".

".. عدنا إلى إشكالية الحواس ووضعها اليد على مقابض الحياة ومسوغات البقاء".

أخيراً،وحسماً للجدل القائم بيني وبين نفسي –تولاني هاجس، والهواجس لا ظهورية، بأن تكون /وعد/ هي حافة الكون وقماطة الأزلي إذا ثبت أن الإنسان من ماء ودماء فقط، كالذي افتتحت به سجل حياتي معها.

ثم ما لبثتُ أن صرتُ تابعاً لمدار محكم الضبط يعسر التفلّت من معادلته حيث /وعد/ غدت القماشة الكونية التي ظهَّرت كلّ ألواني وطيوفي وأبعادي، ولولاها لانتهيت إلى السُّدُم والدياجي المطلقة، ولولاها لما استطاع حزام بلانك [2] أن يحتفظ بي في مصفاته، ولا مضادّ البعثرة أن يحقنني بمانع التبدد، أو يلاصقني بالغراء الطيفي للمادة.

وهل الوجود إلا المعادلة، والمعادلة إلا القانون الأزلي، وهل القانون الأزلي غير أنثى.. وذكر؟

❒❒❒

---

[2]–*حزام بلانك ومثله فإن ألن، من الأحزمة المغناطيسية الطيفية غير المرئية والتي تحفظ مدار الأرض وموجوداتها من التفتت والانفراط. "علم الفلك الحديث –مجلة المعرفة".*

آفاق

قراءات...متابعات...حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

استدعاء الموروث وإنتاج النص

دراسة في أنماط التناص في مجموعة (أباطيل) القصصية للدكتورة هدى النعيمي(*)

إن براءة أي نص من الوقوع في حتمية الإفادة من مكوّن نصي سابق، بعد كشوفات نقاد ما بعد الحداثة، باتت ضرباً من المستحيل، سواء أكان هذا التورط في الاشتراك مع نص سابق متعلقاً بالتركيب اللغوي له، أو بما ينطوي عليه من فكرة في معالجة موضوع ما. فكل (نص هو تشرب وتحويل لنص آخر) كما تقول جوليا كرستيفا، وهذا لا يلغي أو حتى يخفف من مقدار ما تستبطنه عملية تكوين النصوص من ابتكارية في التشكيل، يمكن أن تجعلها ضمن فضاء الإبداع، الذي يضمن كل عمل يؤطر بسمة الاستقلالية في الأداء بالمقايسة مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف عنه بطبيعة المعالجة.

وليس ثمة تناقض فيما هو مكتشف من تورط النصوص في الاتكاء على سابق وحيازتها لقصب السبق في الوصول إلى غايتها فنية فكرية تنأى بها عن الركود في قعر ما يشغل الفراغ من تكوين نصي سابق. ويعود هذا التميز –في النماذج الناجحة– من المصدر الأصل "المرجع" إلى كون التركيب، الذي احتوى مادة أولية أو سمة بنائية أو فكرة للمعالجة، ضمن خصوصية في الأداء وتفرد في التشكيل منحه حق الوجود إلى جانب الموجودات النصية الأخرى ويضمنها النص الذي تفاعل معه وارتكز على بعض عناصره.

وهذا ما لا تخطئه بصيرة القارئ في المجموعة القصصية الثالثة للدكتورة هدى النعيمي المعنونة بـ "أباطيل" إذ استند المتن النصي لأكثر من قصة في هذه المجموعة إلى التفاعل مع مرجع سابق، فكان التناص سمة واضحة الحضور في هذه المجموعة التي أدارت القاصة فيها دفة التشكيل إلى حيث الخوض في مسارب خطٍ عليه أثر سابق ونجحت في وسم هذه المسارب بأثرها الخاص. فنصوص المجموعة لا تخفي طبيعتها التناصية بل تعلن عندها على سبيل التحدي في بناء نص لا يرتبط بسابقه برابطة مشيمية بل برابطة تجاوزية، لا في الوظيفة أو في احتلال الموقع السابق وإنما في توجيه الدلالة، واشتقاق لون جمالي آخر من خامات تلك النصوص، وهذا يكشف ثقافة موظفة فنياً فضلاً عن وعي كتابي يغامر بالدخول من مزالق قد لا تستأثر عواقبها بنيل الحمد. غير أن أهم سمة يمكن أن تنجلي علاماتها بعد تحليل أهم معطيات نصوص المجموعة تتمثل في كون هذه النصوص تنطلق من محاولة تأويلية للعالم أو الواقع الذي تعالجه الكاتبة في قصصها، بطريقة غير معتادة فهي تؤول هذا العالم بوساطة معطيات تنتمي للفن ولا تنتمي للمنطق التفسيري في التعامل مع الظواهر، ذلك لأنها تؤثث عالماً جمالياً من خلال نية فكرية لإثبات

موقف، فتحقق ضرورة الفن في حمل هوية مزدوجة تتوازن فيها الوظائف الجمالية والموضوعية "الفكرية"، بمعنى أن هذه النصوص تؤول الواقع بالعودة إلى نصوص سابقة تحقق التقاءً بمصير العالم واتجاه العلاقات فيه وهي في الوقت نفسه تتجه نحو النصوص السابقة المبدعة في الماضي بنية تأويلية لتحقيق نص هو ناتج عن تفاعل مضمون الواقع وشكل النص السابق ومضمونه، بنية تجاوزية في البناء وطبيعة العناصر وعلاقاتها وذلك انطلاقاً من كون التأويل الفني يجيز (وحتى إنه يقتضي "حرية" قراءة الأدب، ويسمح أحياناً بخروج ملحوظ عنه غير مسموح به في التفسيرات الأدبية)(1).

ويتمم من إظهار أهمية سمة التأويل الفني في نصوص هذه المجموعة كون هذا التأويل لا يمزج بين النص السابق والواقع والنص المنجز من دون المرور بعملية تفاعلية لا ينتهي أمد تأثيرها بانتهاء ما تحقق منها لأن النص يمثل الأثر الراسخ لها. وسنركز على النصوص القائمة على تشكيل واضح واعٍ بعلاقة تناصية كلية مع نصوص سابقة، وللإحاطة بنمط كل علاقة تناصية تجمع بين النص السابق والنص الجديد المتشكل بالاستناد إلى معطياته والصياغة على نحو مختلف. نلجأ إلى محددات تكشف عن علاقة التناص ولا سيما فيما حددته كرستيفا لهذه الأنماط.

ويبدو أن هذا الجهد لن يتجاوز أربعة نصوص قصصية كانت علاماتها الواردة خير دليل لتلمس علاقتها المقصودة وربما غير المقصودة مع نصوص سابقة وهذه القصص هي (الظل يحترق، وبعد الألفية الأولى، شخبطة على جدار التاريخ، ودامس والعزباء) وما دامت أنماط التناص القائمة على النفي، الذي يمارسه النص المنجز على سابقه كما تؤكد كريستيفا، ستكون رائدة لنا في هذه الدراسة فإن قصة (بعد الألفية الأولى ينطبق عليها ما حددته كرستيفا بنمط "النفي المتوازي" الذي يرتبط فيه النص بمرجعه عبر فعالية تحويلية لا تمس الأساس المعنوي المشترك إذ (يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه)(2) وهو ما رصدته كريستيفا في الشعر يمكن تعميم نموذجه ليشمل أي نص.

تعد قصة "بعد الألفية الأولى" بنية نصية تظهر فيها بشكل بارز العلاقة بالمرجع الذي تتناص معه في البنية والموضوع والأجواء والأهم من ذلك حضور الشخصيات الرئيسة "شهرزاد-شهريار" في الحكاية الإطارية لألف ليلة وليلة، إلا أن قدراً من التحول كفل لقصة "ما بعد الألفية الأولى" أن تكون بموازاة النص "المرجع"، إذ وقع قلب لموقع كل من البطلين فاحتلت شهرزاد المركز الذي يمثل السلطة، فهي الملكة المطاعة في حين انقلبت وظيفة شهريار إلى زوج مغلوب على أمره يطمع بعفو ملكته، مع احتفاظ النص الجديد بذاكرته التي تشير إلى ما كان يشغله شهريار من وظيفة في النص الأصل "المرجع".

ويدلل على ذلك طلب شهرزاد الطلاق منه، وهو فعل يترجم رغبة جماعية للنساء اللواتي حشدتهم القصة من كل مكان وزمان، من الماضي والحاضر، في الشرق والغرب، للتخلص من رمز شهريار "الرجل" وطاعة ورضوخ شهرزاد "المرأة" لسلطته وما يقتضيهما من طاعة وسعي لإرضائه. وعلى الرغم من هذا التحول يشترك النص الجديد مع المرجع في وحدة المصير، وذلك برفض شهريار الطلاق وقبول شهرزاد بالعودة إليه:

(رفع الرجل الأوحد رأسه وأطلت من تحت شاربه الكثيف ابتسامة:

-مولاتي: لن أطلق!

وجهت "شهرزاد" نحو النساء حديثها:

-يا معشر النساء: أما وقد دانت الدنيا وقطوفها، ولم يبق لكنّ طلب إلا طلاقي، فإني أرجو منكن أن تمهلنني ألف ليلة فقط ليكون ما أردتنه مني، ثم تعاودن الاجتماع معي في الليلة الثانية بعد الألف الثانية، ولنا بعدها حديث يطول...)(3).

يتضح من هذا النموذج أن التناص بوساطة النفي المتوازي يعتمد اعتماداً كبيراً على المرجع، مع تحول في وظائفه لزحزحة معناه -لا على نحو مضاد- والتحكم على نحوٍ حرٍّ بإجرائه الفني، لذا يهيمن المرجع على محورية الفعل والحدث في النص القصصي المتناص. ويمكن التدليل على نحو إيضاحي على طبيعة العلاقة التناصية بين النص الجديد والنص الأصل "المرجع" على وفق علاقة التوازي في الثنائية الآتية: النص يمثل (ألف ليلة وليلة/ بعد الألفية الأولى) أما نوع كل نص (مرجع/ نص جديد)، والفاعل(شهريار/ شهرزاد) والمتأثر بفاعلية (شهرزاد/ شهريار) والفعل (الزواج ثم القتل/ السجن ثم الطلاق) والمصير (العفو/ العفو). أما الوساطة للتخلص من الموت أو طريقة الإنقاذ (رواية الحكاية/ رفض الطلاق). وعلى هذا الأساس من العلاقة الثنائية التي تجمع المرجع بوصفه التكوين الأول والنص الجديد بوصفه التكوين المستند إلى المرجع في البناء، بفعالية الاشتراك والتفاعل. يمكن تحديد كل نص يقع ضمن أنماط العلاقة التناصية.

تقع النصوص الثلاثة المتبقية (الظل يحترق، شخبطة على جدار التاريخ، دامس والعزباء)، تحت توصيف التفاعل النصي بنمط حددته كريستيفا بـ (النفي الكلي، وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوباً)(4) وهذا لا يعني تشابه جميع هذه النصوص بالطبيعة التناصية فلكلٍ منها سماته الخاصة من هذا التوصيف.

في قصة "الظل يحترق" ثمة علاقة قد لا تكون معلنة في نية الكاتبة، وقد لا تكون مقصودة ولكن الاطمئنان إلى عدم الإطلاع على القصة الأصل "المرجع" زعم، لا يمكن الركون إليه، مثلما لم يتحقق عياناً قصد التناص معه، ولكن السبق جعل للمرجع أحقية الذكر عندما يطرح ما يقترب من منطقته التعبيرية من ناحية الموضوع والفكرة، والمرجع هو قصة "الظل" لهانس أندرسون(5)، وفيها -كما نجد في قصة الظل يحترق- يواجه المتلقي انفصالاً بين مكونين غير منفصلين هما الإنسان وظله، ففي قصة أندرسون يبلغ هذا الانفصال حد استقلال الظل تماماً عن صاحبه، وممارسته دور الأصل (صاحب الظل واتهام صاحب الظل "العالم" بأنه ظل فقد عقله ويدعي أنه صاحب الظل وينتهي مصير العالم إلى الموت بأمر من الأميرة التي تتزوج بالظل وتأمر بقتل العالم "صاحب الظل" تنفيذاً لإرادة الظل الذي أراد التخلص من أصله إلى الأبد. ولا تبلغ قصة د. هدى النعيمي إلى هذا الحدّ فهي تؤثر -على الرغم من التكوين الخيالي لقصتها ولعموم قصصها- الحفاظ على التصاق الظل بصاحبه إلا أنها ترصد عن هذا الظل ومعاناة صاحبه من جراء رغبته في الاستقلال والقضاء على صاحبه- وينتهي الأمر بإيجابية لصالح صاحب الظل الذي يقوم بحرق ظله والقضاء عليه:

(لم يتحمل عنفوانه الشمسي وانقض على الظل يخنقه بيده، عجنه بين أصابعه كقميص متسخ، كقطعة صلصال، ورماه في صندوق خشبي ثم أحكم الغطاء، تنفس كذلك الصباح البعيد، وعاد للباب يوصده ويحكم ربط سلاسله فلا تتسرب منه الظلال... استدار نحو المطبخ خطف الموقد الصغير من مكانه، أسرع به إلى الصندوق قبل أن تفرغ محتوياته من التسلل، افرغ قلب الموقد في قلب الصندوق ثم قذف بعود ثقاب مشتعل على ذلك القلب الأسود، وجلس يرقب الدخان وهو يتصاعد)(6) وبذلك جرى قلب

المعنى مع قلب المصير فضلاً عما ضمته قصة الظل يحترق من نزوع خيالي في المعالجة، تجاوزت الأجواء الواقعية التي حفلت بها قصة "الظل" لاندرسون على الرغم من غرابة الحدث الرئيس والموضوع فيها.

أما قصة "شخطبة على جدار التاريخ" فتقوم على علاقة وثيقة –غير معلنة– مع القصة القرآنية التي تجمع النبي سليمان (ع) ببلقيس ملكة سبأ (القرآن الكريم، سورة النمل، الآيات 20-44) وتتضح هذه العلاقة التناصية من الإشارات الدالة على التقارب، ولا سيما في الوساطة، التي تؤمن الاتصال بينهما نتيجة للفاصل المكاني والمسافة بين موقعيهما وهو "الهدهد". إذ يمثل الهدهد، في هذا التحليل المستند إلى الكشف من التناص، الإشارة الرابطة بين المرجع والنص القصصي الجديد، الذي تغيرت فيه ملامح الأحداث، كما وردت في المرجع فضلاً على هوية الفواعل "الشخصيات" وطبيعة العلاقة "الصلة" بين الشخصيات الرئيسية (ليلى فتاة الزمن الحاضر/ جدها الملك المنذر النعماني) بدلاً من (سليمان النبي/ بلقيس الملكة). ويتوج الانزياح عن المرجع انقلاب المعنى في القصة عما هو عليه في المرجع "القصة القرآنية" ووظيفة كل منهما، والشخصيات المصرح بتسميتها، وما يحيط بها من أجواء تنسجم مع سياق ما تطرحه من دلالة، فقد جاءت القصة القرآنية بوصفها حقيقة جرت على أرض الوجود التاريخي لتنقل طبيعة مرحلة من مراحل الإيمان وميداناً من ميادين الجهاد النبوي لنشر الدين (الحق: في حين كان الطرح القصصي في "شخبطة على جدار التاريخ" تعبيراً فنياً ذا واقع افتراضي "خيالي" يتجه إلى مضمون يعالج قضية الارتباط الحضاري بين الماضي والحاضر.

التناص فيما بين المرجع والنص الجديد في قصة "شخبطة على جدار التاريخ" لم يكن مباشراً أو ظاهراً وكان مستتراً كشفت طبيعة العلاقة بين عناصره انتماء نظامه الحدثي إلى ما يضعه قريباً من نظام اتصالي تفاعلي لمرجع سابق، يضاف إلى هذا ما وردت من إشارات ورد ذكرها لدينا آنفاً.

في قصة "دامس والعزباء" يتخذ التناص المندرج ضمن نمط "النفي الكلي" طبيعة خاصة في التفاعل بين المرجع والنص الجديد، تعتمد على الإزاحة أو التحريف الذي يمارسه النص الجديد عما هو كائن في نسقية المرجع وسماته الأدائية، فالمرجع خبر تاريخي عن حرب "داحس والغبراء"(7) وعلى المحور ذاته تدور أحداث قصة "دامس والعزباء" ولكن على نحو انزياحي، بدءاً بالتسمية ومروراً بجنس الحيوانات "كلب وقطة" والأطراف المتحاربة في القصة، وانتهاءً بالمصير الذي آلت إليه الأحداث إلا أن السمة الأكثر بروزاً في تأثيث ملامح للأداء فيما بين المرجع والنص الجديد، هي الطبيعة التعبيرية، ففي حين يطرح الخبر على نية النقل والأمانة في الأداء وهي وظيفة المؤرخ، تأخذ القصة أبعاداً دلالية لا يقصد منها النقل لأن الحادثة في الأصل لا وجود لها على أرض الواقع، فالقصد مختلف والتعبير مختلف والنبرة التي كانت سائدة في القصة بطبيعة ساخرة تختلف عما هي عليه في المرجع.

وتكشف أنماط التناص، وطبيعة التأويل الفني لما يعاصرنا من واقع وعياً فكرياً فنياً لتجربة كان لها، باكتمال أدوات التعبير ضمن متن سردي له سماته المميزة، سمة الاستقلال عما يجاورها من تجارب.

□

الهوامش:

(*)أباطيل الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2001 هي المجموعة الثالثة للقاصة القطرية د. هدى النعيمي بعد (المكحلة) و (أنثى).

(1)التأويل، ف-ي- خاليزيف، مجلة الفكر العربي المعاصر 54-1988/55.

(2)علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء ط1، 1991: 79.

(3)أباطيل: 87

(4)علم النص: 78

(5)أقاصيص هانس اندرسون، ترجمة محمود إبراهيم الدسوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1941: 322-336.

(6)أباطيل: 14.

(7)ينظر تفصيل الخبر التاريخي في كتاب "الكامل في التاريخ" ج1: 343-355.

فائز الشرع ـ العراق

□□

قراءات... قراءات... قراءات

ابو القاسم الشابي وإرادة الحياة

إنه لفي مقدور القارئ أنه يعثر لدى أكثرية من الأدباء، على إشادة بالحياة الأخلاقية الخيرة، وخشية أو خوفاً من التردي البشري في الاتجاه المعاكس، المؤدي إلى الآثام والشرور في السياق الاجتماعي الحياتي، وفي السياق الذي ينطوي على العلاقات بين الجماعات والدول والأمم، فالسيكولوجية البشرية الأخلاقية الخيرة تترافق مع شيوع السلام ومع ازدهار العلوم والفنون، على خلاف السيكولوجية البشرية المتردية في أخلاقياته، والتي تؤدي إلى دمار القيم وانحدار الحضارة. وإن الدعوة إلى الحياة الأخلاقية الخيرة تترافق لدى أكثرية الأدباء مع الدعوة إلى الاحتفاء بالحياة، وهو الاحتفاء المترافق مع السعادة والفرح الناجمين عن امتلاك القدرة الحقيقية على تحرير الأحاسيس البشرية، والتوحد مع الظاهرة الحياتية، ومع تكرارية الفصول الأربعة.

وإننا نجد الدعوة إلى تحرير الأحاسيس البشرية وإلى بناء حياة أخلاقية خيرة لدى كتاب عالميين من أمثال الفرنسي أندريه جيد (1869-1951) والإيرلندي أوسكار وايلد (1854-1900)، وفي أدبنا العربي الحديث نجد الدعوة المذكورة على أوضح ما يكون في قصيدة (إرادة الحياة) للشاعر العربي التونسي أبي القاسم الشابي (1909-1934)، والواقع أن دعوته إلى الاحتفاء بالحياة وهو الشاعر الرومانتيكي، إنما هي دعوة إلى تحرير الأحاسيس البشرية الرومانتيكية في السياق الاجتماعي الحياتي، القائم على أسس الحياة الأخلاقية الخيرة، ولا بد من أجل تحقيق هذا الهدف من توفر البيئة الحرة، ومن زوال أي شكل من أشكال الطغيان أو الاحتلال الأجنبي، لا بل أن الشاعر يرى أن قدرة الشعب على تحرير أحاسيسه، وعلى بناء حياة خيرة في واقعه، هي قدرته الوحيدة الكفيلة بتحريره من القيود التي يفرضها الاحتلال الأجنبي على مقدراته، ومن ثم فإن الروح الرومانتيكية والحياة الأخلاقية الخيرة والطموح البشري النبيل تتلاقى كلها، وتكون السيكولوجية البشرية الأخلاقية الظامئة إلى معانقة الحياة والكون، والتوحد مع الظاهرة الحياتية، وبالفعل فإن الطموح الذي يعنيه الشاعر أبو القاسم الشابي هو الطموح الذي يمكن الشعب وكل فرد من أفراده من معانقه شوق الحياة، والانتصار على العدم Nonexistence.

والموقف الذي يعلنه الشاعر ينسحب على العالم بأكمله، وعلى كائناته ومخلوقاته، وهو موقف وجودي بالمعنى الفلسفي للكلمة، وهكذا فإن تحرير الأحاسيس وبناء حياة أخلاقية خيرة يترادف مع الوجود المكتمل والناجز، على حين يترافق خمود الأحاسيس وتبلدها مع حياة غير أخلاقية أو خيرة، ومع انحدار يقيني باتجاه العدم والاستسلام والخنوع:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي ولا بد للقيد أن ينكسر

ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر في جوها واندثر

فويل لمن لم تشقه الحياة من صفعة العدم المنتصر

كذلك قالت لي الكائنات وحدثني روحها المستتر

ومن اليقيني أن القدرة الحقيقية على التوحد مع الظاهرة الكونية الطبيعية، هي القدرة الجوهرية التي يمتلكها الشاعر العربي أبو القاسم الشابي، والتي مكنته من التحول إلى الشاعرية الرومانتيكية وإلى الإيمان بالظاهرة الكونية الطبيعية، وما تنطوي عليه من حياة متوقدة ومتوثبة في تمظهراتها وفي رغائبها، وهنا نكتشف أن الحياة ذاتها تترادف مع الإبداع والخلق، فالاحتفاء بالحياة هو احتفاء بالإبداع والخلق، والحياة الوجودية الحقيقية هي الحياة الرومانتيكية القادرة على تحقيق ذاتها، أي على إبداع ذاتها وخلقه. والشاعر الذي يقتبس جوهر الظاهرة الكونية الطبيعية ويتوحد مع روحها، يعبر عن الذاتي والموضوعي Subjective&Objective في الوقت ذاته، وهنا تكمن عبقريته وأسرار عظمته وشيوع أشعاره في الوطن العربي الكبير، وما تكراره للأفكار الجوهرية التي هي تحرير الأحاسيس وبناء الحياة الخيرة، والطموح البشري الذي هو انتقال من العدم إلى الوجود الفاعل والحقيقي، غير دليل على تحققها في ذاتها على نحو مكتمل وناجز.

وبالطبع فإن الدعوة إلى الحياة الكريمة الحرة وفق الشابي، تكتسب أبعاداً متعالية Transcendental، ما فوق واقعية، وأبعاداً واقعة ما وراء الإدراك العقلي الحسي العادي، وهو أمر منتظر ما دام الشاعر

طامحاً إلى التوحد مع روح الكون، والتحول إلى ناطق حق بلسانها الحق:

وقالت لي الأرض لما سألت أيا أم هل تكرهين البشر

أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذ ركوب الخطر

وألعن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش عيش الحجر

هو الكون حي يحب الحياة ويحتقر الميت مهما كبر

وإن الانتقال من العدم إلى الوجود الحي له تمظهره في السيكولوجية البشرية، وفي الطبيعة بالكيفية ذاتها، فالسيكولوجية البشرية تنطوي على الحياة، وإنجازها حياتها هو تحققها الوجودي، وغاية وجودها ذاته، وبالمثل فإن الطبيعة التي تتعاقب عليها الفصول، والتي تنطوي على فصولها الأربعة، تنطوي كذلك الأمر على الظاهرة الحياتية المحتفية بذاتها، فالعدم الحقيقي لا وجود له، لأن الحياة تظل كامنة ومضمرة في البذور، وفي السيكولوجية البشرية غير المتحققة، وما الوجود الحقيقي غير إخراج للشعلة الحياتية الكامنة إلى حيز الوجود الحق، عبر تحويلها إلى شعلة حياتية حقة، فالروح مبثوثة في الكون، والعدم الحقيقي لا وجود له. والواقع أن هذه الخبرة الماورائية Mataphysical Experience التي تأتت للشاعر الشابي خبرة ناجزة، ودالة على اكتمال موهبته الرومانتيكية.

والشاعر السائر باتجاه التحرير الشامل لأحاسيس، يجد نفسه بالرغم من ذلك سائراً باتجاه التخامد السيكولوجي، وهو يتحدث عن الصورة الطبيعية المعبرة عنه والمتمثلة بالخريف، فالذبول سيد الموقف، وهو الذبول الذي يتطاول كي يتحول إلى انطفاء للسحر، وإلى فناء غير تام، بالنظر إلى أن الحياة الحقة تظل كامنة في البذور، وهنا يبرز الذاتي في موازاة الموضوعي تماماً، فالسيكولوجية الرومانتيكية التي للشاعر تتحول من الاحتفاء بالحياة إلى الحزن والأسى والضجر، وبالفعل فإن هذه الظواهر السيكولوجية دالة دائماً وأبداً على عدم تحقق الذات تحققاً تاماً، بالمعنى الوجودي الفلسفي:

وفي ليلة من ليالي الخريف مثقلة بالأسى والضجر

سألت الدجى هل تعيد الحياة لما أذبلته ربيع العمر

فلم تتكلم شفاه الظلام ولم تترنم عذارى السحر

وقال لي الغاب في رقة محببة مثل خفق الوتر

يجيء الشتاء شتاء الضباب شتاء الثلوج شتاء المطر

فينطفئ السحر سحر الغصون وسحر الزهور وسحر الثمر

وتبقى البذور التي حملت ذخيرة عمر جميل غبر

وفي الأدب العالمي، نجد لدى الشاعر الرومانتيكي الروسي الكبير ألكسندر بوشكين (1799–1837) دعوة إلى الاحتفاء بالحياة، وإلى تحرير الأحاسيس وبناء حياة خيرة، على المستويات الوطنية والقومية والأممية. والشاعر الروسي يعبر في قصيدته التاسعة والأخيرة في مجموعة قصائده (قبسات من القرآن) عن فكرة البعث Resurrection، وما تنطوي عليه من أبعاد واقعية وأبعاد ما ورائية ما فوق واقعية، فالبعث ذاته بعثان واقعي وما فوق واقعي ما ورائي، وعابر السبيل السائر في الصحراء يعاني من التعب والإرهاق، بفعل الظمأ والعوامل الطبيعية من مثل القيظ والغبار، وهو يتجه إلى اليأس الذي يتوازى مع

الاتجاه إلى العدم، وما يرافقه من حزن وأسى وضجر في قصيدة أبي القاسم الشابي، على أن الحنين لدى عابر السبيل حنين مؤمن بذاته، وطامح إلى تحقق موضوعه في الواقع العياني الملموس. والحنين والشوق اللامتناهيان هما الإيمان ذاته وليسا أي شيء آخر، ومن الطبيعي أن تفتر الهمة وأن يتسرب الارتياب إلى القلب المؤمن، لكنه الارتياب الطبيعي الذي لا يملك القدرة على إلغاء الظاهرة الإيمانية، فالارتياب دال على الإرهاق والتعب، وليس على التراجع والنكوص باتجاه عدم التصديق، والسيكولوجية ذاتها مؤمنة وقادرة على بذل المجهودات الروحية الذاتية، وعلى معاودة بعث الإيمان الذاتي مراراً وتكراراً.

ولا غرابة في ظاهرة الإرهاب والتعب ما دامت طريق الروح طريقاً صاعدة وليست طريقاً هابطة بأي حال من الأحوال، وكان الفيلسوف الرواقي الروماني لوسيوس أنيوس سنيكا (4 ق.م–65م) قد أكد أن بذل المجهودات الروحية الذاتية من شيم الكرام، وأن العاقدي العزم على بذلها هم القادة الروحيون القادرون على بث الحماس الروحي فيمن حولهم. وظاهرة الارتياب ذاتها بالمعنى المذكور واردة على نحو لافت في قصيدة أبي العلاء المعري التي رثى بها والده، فالمعري (973–1058) في قصيدته مؤمن، وارتيابه واقع داخل نطاق الظاهرة الأخلاقية الإيمانية، وليس ارتياباً مستقلاً ومفصولاً، أي أن ارتياب المعري في قصيدته دال على المعاناة الفكرية والوجدانية، ولكنه الرجل القادر على بذل المجهودات الروحية الذاتية.

وبالطبع لا يمكن الفصل بين الأخلاق والإيمان لدى النماذج البشرية المذكورة، فالأخلاق مقدمة لا غنى عنها من أجل الظفر بالإيمان الحقيقي الذي تحدث عنه فالفيلسوف الدانماركي سورن كيركجارد (1813–1855) باستفاضة، وهو الإيمان الحقيقي الذي يعني أننا إزاء فرسان الإيمان الحقيقيين، وبالفعل فإن عابر السبيل الذي يصفه الشاعر الرومي ألكسندر بوشكين هو واحد من فرسان الإيمان الحقيقيين الذين عناهم الفيلسوف الدانماركي في فلسفته:

وتذمر إلى الله عابر السبيل المتعب

فقد أضناه الظمأ والحنين إلى الظل

وضل في الصحراء ثلاثة أيام وثلاث ليال

وأرهق القيظ والغبار مقلتيه

وبحسرة يائسة استدار حوله

فشاهد فجأة بئراً تحت النخلة

وعابر السبيل تواق إلى الحياة الكريمة الحرة، وإلى معانقتها والاحتفاء بها، والانبعاث هذا واقعي وما فوق واقعي، فالانبعاث الأول يمثل الحياة الدنيوية القابلة للتردي باتجاه اليأس، والانبعاث الثاني هو الانبعاث الأبدي الذي هو معانقة أبدية للحياة وأشواقها، على ما هو وارد في قصيدة الشابي. ومن الطبيعي أن يترافق التوصيف الذي يقدمه الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين بالحياة الأخلاقية الخيرة، فالتحرير الشامل للأحاسيس مكتمل وناجز في النطاق الحياتي الدنيوي، والطموح الموصوف هو الطموح ذاته الذي عناه أبو القاسم الشابي في قصيدته، والذي عناه جبران خليل جبران (1931–1883) في خاطرته التي حملت عنوان (البنفسجة الطموح)، والتي أوردها في كتابه (العواصف)، فالطموح في مرحلة أولى هو طموح إلى الحياة المكتملة الناجزة من الناحية الأخلاقية، وهو يتطلب تحرير الأحاسيس وربطها بالأخلاق

كي لا تنحرف عن غائيتها المثالية Ideal teleology، وتتحول إلى الرداءة والانحطاط.

وبالطبع فإن ذلك يترافق مع الانتقال من العدم بالمعنى الوجودي للكلمة إلى التحقق الوجودي الملموس، وهو التحقق المترافق مع حضور فاعل للوجود الفاعل والناشط مع الكائنات الحية الأخرى، ومع الظواهر الطبيعية والكائنات الطبيعة، وهو ما أشار إليه أبو القاسم الشابي والوجوديون أنفسهم في فلسفاتهم الوجودية. على أن الاندفاع باتجاه الحياة الدنيوية لا بد له أن يترافق مع نكوصات متعاقبة، لا تدل على النكوص الحقيقي بقدر ما تدل على الرغبة الحارة باتجاه التحقق اليقيني للاندفاع الختامي، الذي هو اندفاع باتجاه الحياة الأخروية الماورائية الأبدية:

فأسرع الخطى نحو نخلة الصحراء

وبتيار بارد روى في نهم لسانه

وقرت عيناه شديدتا الالتهاب

وقد قرب حماره الوفي

ومرت فوقه سنوات طويلة

بمشيئة رب السماء والأرض

وهكذا فإن عابر السبيل تواق إلى الانبعاث على المستويين الواقعي وما فوق الواقعي، وفق الرؤية الموصوفة، لكن طموحه الأقصى يجعله أكثر تعلقاً وأكثر حنيناً إلى الانبعاث الروحي الأبدي، والواضح أن قصيدة ألكسندر بوشكين تتحدث عن الانبعاث الروحي الأبدي، بأكثر مما تتحدث عن الانبعاث الواقعي، على أنه لا يمكن الفصل بين صورتي الانبعاث، والشاعر ذاته مؤمن بأن الانبعاث على المستوى الواقعي يستمد قانونيته ومشروعيته وإجبارية تحققه، من القانون الإلهي الماورائي، وهكذا فإن الحنين اللامتناهي إلى الحياة الدنيوية الخيرة يتطاول كي يتحول إلى صورته الماورائية، أي إلى الحنين اللامتناهي إلى الحياة الأخروية، كمكافأة على التحرير الأخلاقي الخير للأحاسيس في الحياة الدنيوية، وكتتويج وأسطرة لها.

وبالفعل فإن عابر السبيل له أسطورته الشخصية، التي هي إيمانه اللامتناهي بالبعث الأخروي الماورائي، والارتياب البادي عليه غير مفصول عن الظاهرة الإيمانية، بل هو ارتياب دال عليها، ومؤكد حقيقة اندفاعها باتجاه بلوغها اكتمالها وغائيتها المثالية. وإن النوم الطويل ذاته دال على عمق الحنين اللامتناهي، الذي هو إيمان لا متناه Infinite Faith، وهو غير دال على النوم بالمعنى المألوف، بقدر ما هو دال على بذل المجهودات الروحية الذاتية التي تعني فيما تعني، العودة إلى مكنونات اللاواعي، عن طريق التوحد مع الحلم الطوباوي في مرحلة أولى، والوصول إلى لا نهائية الحلم في مرحلة ثانية، وهنا يمكننا أن نستذكر الطروحات السيكولوجية التي عناها العالم النفساني كارل غوستاف يونغ (1875-1961) في مؤلفاته:

ثم أتت للعابر ساعة الاستيقاظ

فنهض وسمع صوتاً غير مرئي

أنمت عميقاً في الصحراء من زمن؟

فيجيب هاهي ذي الشمس عالية

كانت تسطع البارحة في سماء الصباح
ونمت عميقاً من الصباح حتى الصباح
لكن الصوت قال آه يا عابر لقد نمت أطول
انظر رقدت شاباً ونهضت كهلاً
وقد فنيت النخلة أما البئر الباردة
فقد نضبت وجفت في الصحراء القاحلة
وحملته من زمن رمال السهول
وابيضت عظام حمارك

ودائماً نجد التوازي بين الفكرة التي يعرضها الشاعر العربي أبو القاسم الشابي، بأسلوبه الرومانتيكي، وبين الفكرة التي يعرضها الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين، وبالطبع فإن تحقق الإيمان على نحو موضوعي، يعني تحقق الأسطورة الشخصية أو تحقق المعجزة أو البعث النهائي الختامي، المترافق مع الغبطة الأدبية المقدسة، ومع الانشراح والشباب المتفجر والقوة. ولن يكون بالإمكان التحدث هنا عن أي ارتياب أو نكوص، فالمعجزة تحققت والبعث الماورائي بعث أبدي، وهو ينتظر الطامحين، وهكذا فإن الطموح لدى أبي القاسم الشابي وألكسندر بوشكين وجبران خليل جبران هو الطموح الذي لا يمكن فصله كمفهوم عن الإيمان كمفهوم، فالطموح هو الإيمان ذاته، والبعث لا يقتصر على عابر السبيل وحده، بل على الكون بأكمله، وعلى كائناته وظواهره. ومما يمكن تبينه بوضوح أن حالة الاتحاد الصوفي بالله قد تحققت في النهاية، عندما ينطلق عابر السبيل مواصلاً طريقه مع الله:

واحتوى العجوز حزن خاطف
وانتحب وهو ينكس رأسه المهتزة
وآنذاك حدثت معجزة في الصحراء
فقد بعث الغابر في حسن جديد
ومن جديد تأرجحت النخلة برأسها الظليل
ومن جديد سرت في البئر برودة شبورة
وانتصبت عظام الحمار المتداعية
واكتسى الجسد وأصدر النهيق
وأحس العابر بالقوة والبهجة
وتألق في دمائه الشباب المتفجر
وملأ صدره الانشراح المقدس
وانطلق مواصلاً طريقه مع الله

والواقع أن عابر السبيل هو ذلك الرجل المؤمن والطامح على المستويين الدنيوي والماورائي، ودائماً تطالعنا ظاهرة الطموح الذي هو إيمان بالحياة الأخلاقية الخيرة، المترافقة مع التحرير الخير للأحاسيس البشرية على النحو الذي تم توصيفه، فالحياة الأخلاقية الدنيوية معبر مؤد إلى الظفر بالحياة الأخروية الماورائية، والرجل الموصوف له أسطورته الشخصية Personal Myth، التي هي إيمانه اللامتناهي بإمكانية البعث الأبدي، الذي هو بعث له وبعث للحياة بكافة تمظهراتها، والحنين الذي نجده لدى عابر السبيل إلى الحياتين على المستويين الواقعي وما فوق الواقعي، نجده لدى أبي القاسم الشابي متمثلاً في حنين البذور إلى تحقيق غايتها الوجودية، التي هي تحققها الوجودي ذاته، المترافق مع التغني بجمال الكون والطبيعة والكائنات:

ويمشي الزمان فتنمو صروف وتذوي صروف وتحيا أخر

وتصبح أحلامها يقظة موشحة بغموض السحر

تسائل أين ضباب الصباح وسحر المساء وضوء القمر

ظمئت إلى النور فوق الغصون ظمئت إلى الظل تحت الشجر

ظمئت إلى النبع بين المروج يغني ويرقص فوق الزهر

والواقع أن قصيدة أبي القاسم الشابي تكاد تكون قصة رمزية على غرار قصة الشاعر الروسي، فالأفكار الأساسية في القصتين متطابقتين، ولا شك أن الروح الرومانتيكية قادت الشابي إلى ابتكار قصيدته الرومانتيكية الغنائية البانورامية، على خلاف قصيدة الشاعر الروسي القصصية التي هي تأثر مباشر بالآية (259) من سورة البقرة:

﴿أو كالذي مر على قرية وهي خاوية على عروشها، قال أنى يحيي هذه الله بعد موتها، فأماته الله مائة عام ثم بعثه، قال كم لبثت، قال لبثت يوماً أو بعض يوم، قال بل لبثت مائة عام، فانظر إلى طعامك وشرابك لم يتسنه، وانظر إلى حمارك، ولنجعلك آية للناس، وانظر إلى العظام كيف ننشزها ثم نكسوها لحماً، فلما تبين له، قال أعلم أن الله على كل شيء قدير﴾.

وفي كل الأحوال فإن الشاعر الروسي يمتلك تكويناً شاعرياً ناجزاً على المستويين الواقعي وما فوق الواقعي، تماماً كأبي القاسم الشابي، الذي يتحدث عن خروج البذور من حيز الوجود بالقوة الكامنة إلى الوجود بالفعل، وهو ما يترافق مع قدوم الربيع الذي يترادف مع الشباب والحياة الوجودية الناجزة، التي تنطوي على أفراحها وملذاتها وأثمارها وأحلامها:

وما هو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقها وانتصر.

فصدعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور

وجاء الربيع بأنغامه وأحلامه وصباه العطر

وقبلها قبلاً في الشفاه تعيد الشباب الذي قد غبر

وقال لها قد منحت الحياة وخلدت في نسلك المدخر

وإن المقطع الأخير في قصيدة الشابي يتوازى مع فكرة الانبعاث على المستوى ما فوق الواقعي، وهو الانبعاث الأبدي الذي لا يزول، والذي هو مكافأة ما فوق واقعية على الانبعاث الواقعي الذي يتمظهر

بالحياة الأخلاقية المزدهرة، وهنا نعثر على معنى لثنائية الإيمان والكفر، فالإيمان هو التحقق الوجودي الأخلاقي الكريم، والتوحد مع الظاهرة الكونية، والكفر هو الخمول والتبلد على المستويين السيكولوجي والأخلاقي. وفي كل الأحوال فإن ما يؤدي بالسيكولوجية البشرية إلى التحقق البناء إنما هو أخلاقيتها البناءة. والشاعر يتحدث عن الجمال العميق والسحر الغريب والساحر المقتدر، وهو يتحدث عن نشيد الحياة المقدس وعن الطموح بوصفه لهيب الحياة وروح الظفر، وهو ما يؤكد مرة ثانية، أن الطموح الذي يعنيه أبو القاسم الشابي هو إخراج الروح البشرية من حيز الوجود الكامن بالقوة إلى حيز الوجود الناجز بالفعل، وهو ما يترافق مع الحضور الحق للظاهرة الأخلاقية ومع الفاعلية والنشاطية.

ومن ثم فإن مفاهيم الطموح والقداسة والإيمان تصبح على صلة وثيقة فيما بينها، فالطموح يعني الإيمان وينطوي على القداسة، والوصف الذي يقدمه الشاعر في ختام قصيدته، وصف متعال ومتسلم، وهو يتجاوز الانبعاث الحياتي الدنيوي إلى انبعاث دائم وأبدي:

وشف الدجى عن جمال عميق يشب الخيال ويذكي الفكر

ومد على الكون سحر غريب يصرفه ساحر مقتدر

وضاءت شموع النجوم الوضاء وضاع البخور بخور الزهر

ورفرف روح غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر

ورن نشيد الحياة المقدس في هيكل حالم قد سحر

وأعلن في الكون أن الطموح لهيب الحياة وروح الظفر

إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر

وفكرة البعث الوجودي بالمعنى الفلسفي للكلمة فكرة يكررها الأدباء والشعراء في إبداعاتهم على نطاق واسع، ومن الأمثلة الشائعة قصيدة (خبز وحشيش وقمر) للشاعر العربي السوري نزار قباني، وهي القصيدة التي كتبها الشاعر من أجل شرق أفضل على حد تعبيره، لكنها قصيدة لا تخلو من نبرة انفعالية، وهي تهدف إلى التخلي عن حياة البلادة والكسل، والانطلاق في موكب الحياة بالمعنى الذي عناه الشابي، لكن القصيدة تكتفي بالتحدث عن ضرورة التخلي عن المعوقات التي تعترض الروح البشرية، وتمنع ارتقاءها ومعانقتها لأشواقها، وتعرقل مساعيها من أجل التقدم والمشاركة في بناء الصرح الحضاري العالمي. وبالطبع فإن تخطي حالة البلادة التي عناها الشاعر نزار قباني تؤدي إلى الانبعاث على المستوى الأخلاقي الواقعي في مرحلة أولى، وإلى انبعاث على المستوى الماورائي في مرحلة ثانية، على ما هو وارد في قصيدتي الشابي وبوشكين.

د.غالب سمعان

قراءات... قراءات... قراءات

التأويلُ ومتخيَّلُ النصِّ

قراءة تفكيكية في رواية (كواليس القداسة)لسفيان زدادقة(*)

في المهاد النظري:

إنّ الولوج إلى عالم النصّ رحلة إلى مجاهيله وطبقات الغياب فيه، فهو، أي النصّ، على حدّ تعبير "محمود درويش": "أغنية ترسي لتعرف نفسها قانون غبطتها وترحل ولا شيء يعنيها سوى إيقاعها"(1). هذا الإيقاع الذي يعطي للنصّ فرادته وخصوصيته، هو ما يصطلح عليه علماء اللّسانيات بـ"النّظام"، فالنصّ، والأمر كذلك، نظام من العلامات الدالّة، ليس لغرض التّبليغ أو الإيصال، وإنّما هي دوال تكتفي بالإشارة والتلميح دون أن تسمّي أو تعطي دلالة قارّة للأشياء التي تشير إليها.

إذاً، فالنصّ، والحال هذه، لا يروم الكشف أو التّعريف بالأشياء، بقدر ما يعمل على جعلها دالّة داخل سياق نظامه الخاصّ، متّخذاً من القارئ المبدع شاهداً على ذلك، فهو، أي النصّ، "فاعل، حييّ، مغلق، لا يكاد يُبين. أمّا القارئ... فهو نشاط فحولي يستولي على المكتوب، يفضّه ويهتك حجاب حيائه، يجوبه ويثقب أسوار انغلاقه"(2).

هكذا، انطلاقاً من هذه الرؤية، أصبح للنصّ مطلق الحرّية؛ إذ تحرّر من كلّ سلطة خارجة عنه، بما في ذلك صاحبه، فهو من هذا المنظور: "سابق على كتابته، وفاعل يبرز ذاته وفق مقتضيات سياقية يخلقها، وأنّ كلّ ما يأتي بعده، إنّما هي مفاعيل كلامية يضمنها هذا الجنس أو ذاك، ويسجّلها فيه"(3).

يرتبط مصطلح التّأويل ارتباطاً وثيقاً بمصطلح القراءة الإبداعية، لأنّه فعل أو نشاط يقوم به القارئ المبدع، ويكون النصّ، والأمر كذلك، هو موضوع هذا النّشاط، على أن يكون النصّ منفتحاً وليس بنية مغلقة كما هو معروف في النّقد البنيوي، وهو الأمر الذي يجعلنا نفرّق بين "التفسير" و"التأويل"، فالأول، والقول لغادامير، يرتبط بفعل الفهم(4)، والثّاني، "فهو يتّصل بالنّقد الأدبي وينصب على عمل محدّد يندمج فيه النّاقد ويتمثّله حتّى يتحوّل إلى خالقه الثّاني"(5). إذاً، فالتأويل، تأسيساً على هذا المنحى، فعالية نقدية تناهض الأحكام الموضوعية التي أرساها النّقد البنيوي، مادام أنّه لا توجد معايير قارّة يُحتكم إليها أثناء التحليل، فكلّ قارئ له الحرّية في تأويل النصّ وفق ما يرتضيه من آليات مقاربة، دون أن يوصف عمله بالجودة أو الرداءة، بالخطأ أو الصواب، وعلى حدّ تعبير "تودوروف": "…. لا يكون التّأويل صحيحاً أو خاطئاً، لكن يكون غنياً أو فقيراً، خصباً أو عميقاً، فاتناً أولاً"(6).

التّأويل، انطلاقاً من هذه الرؤية، هو القراءة الممكنة للنصّ، كون هذا الأخير ليس مغلقاً على ذاته، كما

هو في المفهوم البنيوي، بل مفتوح على القارئ، يدخله من أي زاوية يشاء، فينتج نصّاً جديداً فوق النصّ الأول، وكأنّ النصّ يتجدّد بوساطة هذا النوع من القراءة مع كلّ قارئ. فالنصّ، على حدّ قول "بول ريكور"، كان: "يمتلك معنى واحداً [من وجهة نظر التفسير]، أي علاقات داخلية أو بنية خاصّة، ولكنه الآن [= مع التأويل]، أصبح يمتلك دلالة ما، أي أصبح إنجازاً داخل الخطاب الخاصّ بالذات القارئة"(7).

هذا ماجعله ، أي "ريكور"، يميّز بين التفسير والتأويل، على غرار ما رأينا من قبل، "التفسير يعني إبراز البنية، أي مجموع علاقات الترابط العميقة التي تؤسّس الهيكل الستاتيكي للنصّ. أمّا التأويل، فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النصّ"(8). وكأنّ التفسير، من هذا المنطلق، هو القراءة بالمفهوم البنيوي، أمّا التأويل، فهو القراءة بمفهوم نظرية التلقي الألمانية، والقراءة بالمفهوم التفكيكي.

إنّ القراءة التفكيكية تكون، تأسيساً على ما تقدّم، أبرزَ الاتجاهات النقدية قرباً من التأويلية، فهي دعت على لسان زعيمها دريدا، إلى تقويض مركزية الفكر الغربي، الذي تأسّس على فكرة الحقيقة القارّة القابعة داخل النصّ بالمفهوم البنيوي، والعقل بالمفهوم المثالي الميتافيزيقي، وليتم ذلك "يجب أن يهدم النصّ حتّى يتهاوى نسيجه التعبيري.... النصّ لا يتحدّث عن خارجه (مرجعه)، بل إنّه لا يتحدّث عن نفسه وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدّثنا عنه. إنّ النصّ يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللّعب الحرّ. وعلى هذا الأساس، فإنّ تأويلات النصّ وتعدداتها متعلقة أساساً بمؤهلات القارئ، فالنصّ بمثابة صلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها"(9).

ويعدّ الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، على غرار أيزر وياوس، من النقاد الذين استطاعوا وضع ضوابط للتأويل، خلافاً للتفكيكيين، "هكذا يجد القارئ أمبرتو إيكو قائلاً بالقراءة المتعدّدة والدلالة اللاّمنتهية والقارئ النموذجي والتشاكل، ولكنّه مع هذا لا يسير في طريق التفكيكيين القائلين بلا تناهي التأويل... كما أنّه لا يأخذ بالتأويل الوحيد الموافق لمقاصد المؤلف"(10)، وهو، إذ يفعل ذلك، يروم وضع أسس وقيود يقوم عليها التأويل، تتمثّل في أنّ النصّ، وإنْ انفتح بشقوقه وفجواته على القارئ ليملأها، فهذا لا يعني البتّة أنّ القارئ يفرض سلطته عليه، ويغدو المالك الأصلي له، بل إنّ النصّ أعمق من أن تطاله يد قارئ، فهو فلوت، مهجر، كتوم، حرُون، متعدّد المداخل والمخارج، لجّي، بحر بلا شواطئ، عمق بلا قرار، بحر من فوقه بحر، من فوقه سبعة أبحر، وما قراءة هذا القارئ إلاّ مجرّد إنتاج لدلالة يحافظ بها النصّ على نضارته وحيويته. فهو، أي النصّ، يملك قرار نفسه، يهب نفسه لمن يشاء، ويلين جنبه لمن يرتضيه محاوراً، دون أن يُفقده ذلك الاحتفاظ بأخص خصوصياته، أي دلالته النهائية، لأنه ببساطة تناص...

إنّ التأويلية، انطلاقاً من هذا الأفق، قضت على النّقد السياقي، الذي ينطلق من مقصدية صاحب النصّ، كما أنّها بفتح باب تعدّد القراءات، تكون قد تجاوزت الممارسة البنيوية، التي أغلقت النصّ على نفسه، وجعلته حبيس أنساقه، مجبرة القارئ على الخضوع لنظامه القارّ، دون أن يضيف شيئاً من عندياته، وليس هذا وحسب، بل إنّ البنيوية، بهذا المنطلق، ساوت بين جميع النصوص، بدعوى الممارسة المحايثة . الموضوعية، التي تنطلق من النصّ كبنية لغوية، وهو ما لم يجد قبولاً لدى أهل الدراية من النقاد. أمام هذا التراجع للمدّ البنيوي، استطاعت التأويلية من على شرفة نظرية التلقّي الألمانية، والاتجاه التّفكيكي، أن تجد مكاناً في مسرح الدراسات النّقدية، قادمة من حقل الفلسفة.

في التطبيق النّقدي:

شعريةُ المدنّس/ الهامش/ الفوضى:

يعدّ العنوان في خطاب نقد الحداثة أحدَ المداخل المشروعة لفكّ إسار مجاهيل النصّ؛ إذ هو المفتاح الذي نلج به إلى فضاء النصّ ومناطقه المحرّمة، مناطق الغياب، أو قل هو أوّل ما يبوح به النصّ لقارئه. واستناداً إلى ما أ قرّه "رومان ياكبسون" في تحديده للوظائف الست التي يستقيم بها وجود النصّ إبداعاً، يمكن القول، إنَّ أهم وظيفة أخذت عناية هذا اللّغوي، هي ما اصطلح عليه "الوظيفة الشّعرية"، التي . في رأيه . ليست الوظيفة الوحيدة التي تحدّد قيمة الإبداع، وإنّما هي وظيفة مُهيمنة dominante(11)، وهذا لكون لغة الإبداع لغةً منزاحة بطبيعتها عن اللّغة المعيار.

سنحاول . انطلاقاً من على شرفة ما تقدّم . التقرب من نصّ هذا الخطاب، ونحن إذ نفعل ذلك، لا ندّعي امتلاك الحقيقة الشافية القارّة التي تتسلّط بما تعتقده، فهي قراءة حسبُها أن تراود النصّ عن نفسه، لتخرج بعض ما سكت عنه، هذا إذا ما لان وانفتح النص، وشاء لها؛ إذ هو من يملك قرار نفسه، فهو لسان حاله، يهب نفسه لمن يشاء ويعرض عمّن يشاء، بيده أن ينفتح لمن يرتضيه مُحاوراً فتكون لذّة الأنس ثمرة هذا اللّقاء، وإن أبدى تمنّعه وأشاح وجهه عنّا، فليس أمامنا من سبيل إلاّ أن نسعى لإرضائه، عساه يتكرّم علينا ببعض من الدلالة يُبقي لنا بها أمل التواصل معه. ويكفي هذا القارئ فخراً، والأمر كذلك، أنّه نال هذه الحظوة، وظفر بودّ معشوقه الذي طالما تمنّع وتدلّل، فهي، أي ا لقراءة، نوعٌ من المكابدة، على حدّ تعبير نقادنا القدامى؛ فأفخر الشّعر . على حدّ تعبير فخر الدّين الصابي . "ما غمض فلم يعطِك معناه إلاَّ بعد مماطلة منه"، أو هي نوع من العدوى يُصاب بها القارئ، إذ على حد قول "إليوت"، قراءة الشّعر ليس غايتها الوصول إلى تحديد معناه، بل يكفي أن تصيبك عدوى الشّعر، أو اللذّة بمفهوم "بارت".

إنّ المتأمّل في عنوان هذا الخطاب يجد نفسه، منذ البدء، أمام ثنائية ضدّية تكاد تكون البؤرة المهيمنة التي تشكّل كيان النصّ، هذه الثنائية يشكّلها المركّب الإضافي "كواليس القداسة"، فالكولسة هي الغياب المقصود/الغموض/ المخادع/ ما وراء الستار، هذا ما يجعل الكلمة تحيل على خطاب زائف يتمظهر، أو يتمرأى في ثوب المخادع/ المخاتل الذي يُرجى من ورائه استدراجُ القارئ، وإغراؤه بالبحث عن هذا الغياب، أو قل هي الحلقة المفقودة في هذه الثنائية، والتي بها يتمّ إرجاء الدلالة وتعليقها إلى حين...

لكن ألا يمكن اعتبار "الكولسة" نوعاً من الخداع الحقيقي الذي يضمر وراءه أ مراً مدبَّراً، وشرّاً منتظراً، فتتحوّل "الكولسة"، والحال هذه، إلى شيء قبيح أو "مدنّس"، وهو ما يستحضر في أذهاننا المقابل الضدّي الذي يشكل العنصر الثاني من هذه الثنائية، وهو "القداسة"، التي تعبّر . بهذه الصيغة . عن الأصل، ذلك الشيء المتعالي الذي يروم كلّ إنسان الوصول إليه لتحقيق كينونته، فهي عالم الصفاء والطهارة.

إذاً، وتأسيساً على ما تقدّم، ألا يمكن اعتبار "كواليس"، أو انتقالها وتحوّلها بفعل المحور الاستبدالي/ الغياب إلى معنى "المدنس"، وما دام هناك بالمقابل "القداسة" كأصل لكل جميل وبريء وطاهر... ألا يمكننا قراءة العنوان: "تدنيس القداسة"، "قتل القداسة". لكن ما القداسة؟ أهي ذلك المفهوم المشبّع بالمعاني الدينية، فتكون، والأمر كذلك، "المتعالي"، أو "المحرّم"، وإذا كان ذلك كذلك، فأيّ محرّم هذا الذي يدّعي هذا الخطاب تدنيسه وهتكه؟ أم هو محاولة لإعادة قراءة ما يُظن أنّه مقدّس، ذلك الخطاب الوهم/ النصوص الثواني، الذي يعتقد أصحابه بأنّهم يملكون مفتاح الحقيقة، وأنّهم من يملك الوصاية على حماية كلّ ما هو

مقدّس، وعداه مبتدعٌ أو ضال؟

هو .. إذاً .. خطاب ينبش في المسكوت عنه في هذا الخطاب، ليعيد بناء وتشكيل الأسئلة والأشياء المُصَادَرة، أو على الأقل خلخلة هذا المقدّس وإثارة إشكالية المرجعية التي تأسّس عليها هذا الخطاب، "لأنّ مركزية تعليمنا وثقافتنا تلقننا التلقي وتقديس الجاهز المعطى، بل وتحرّم كلّ محاولة للخروج عن المألوف. يغدو السؤال إذن عنصراً جوهرياً... كنصّ مختلف. ويصبح الاختلاف في حدّ ذاته سؤالاً لا حدود له ولا ضفاف... يطالب بإعادة صياغة سؤال الذات العربية في الزمن الراهن بشكل مختلف في جذريته" (12). إنّه خطاب الحداثة، الذي يرفض كلّ مقدّس أو يقين، ويدعو إلى تجسيد خطاب الاختلاف /المدنّس/ الشكّ/ التيه/ اللايقين..

بيدَ أنَّ هناك تواؤماً بين هذين المتضادّين "الكواليس" و"القداسة"، من خلال ما يُحدثانه من تأثير على القارئ بفعل الصفير والهمس، بوساطة حرف السّين، الذي يعبّر عن لغة الغياب، إذا اعتبرنا الهمس هو ذلك الصوت الخافت الذي بالكاد يصل إلى السّامع. وكأنّ هذا الخطاب الروائي يُعلن وينذر قارئه، منذ البدء، بصعوبة المبتغى في الوصول إلى تحديد قارّ للدلالة، فهو لا يقدّم إلا ضجيجاً خافتاً نصطلح عليه"فوضى بصرية"، تجعل القارئ يتيه في فجواتها ومناطقها المعتمة.

ثم هناك عنوان فرعي "ككلّ القصص"، الذي كان منتظراً أن يوضّح أو يبوح بما أخفاه العنوان المركزي، لكن .كما تمّ رصده .تكون ترنيمة الغموض الفوضى/ اللاّمعنى قد تسرّبت وحاصرت هذا الخطاب الروائي من خلال "كاف التشبيه"، التي تعبر عن اللاّقيمة واللاّ معنى، والخطاب إذ يفعل ذلك، يكسر الهالة التي يخفيها العنوان المركزي، فالأمر لا يعدو أن يكون مجرّد قصص كسائر القصص، كما أنّ من معاني كلمة "قصص" في الثقافة العربية "الحكاية"، أي تلك الخرافات والخوارق التي تتنافى والواقع، أي، في المحصلّة، غياب المعنى/الحقيقة/ الدلالة/ القداسة...

هذا الغياب /الفوضى/ الغموض الذي يبدو من خلال هذا العنوان، يجعل القارئ منذ البدء، أمام نصّ فلوت متمنّع يأبى الانصياع، يُحسن لغة الكرّ والفرّ، ما إنْ يكاد القارئ يحسّ بأنّه قد أمسك بخيط يتوسّل به في القبض على الدلالة إلاّ وينفلت معلناً بداية البحث عن المعنى، وكأنّها أسطورة "سيزيف" تتبدّى معلنةً عبث ما يقوم به القارئ في سعيه للإمساك بشيء اسمه "النصّ"، فهو متعالٍ، أكبر من أن يحيط به منهج أو قارئ مهما أوتي من كفاءة، الأمر الذي يجعل هذا القارئ مستعداً . على حدّ تعبير "أيزر" .لتعديل آفاقه كلّما خيّب النصّ أفق انتظاره، والقارئ، إذ يفعل ذلك، يروم التفاعل مع النصّ، هذا الأخير يقوم، من خلال مبدأ "كسر الألفة"، نزع الألفة عن أفكار القارئ السابقة التي جاء بها إلى النصّ، هذه هي، إذاً، وظيفة الفن، "هي أن يجرّد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرّة أخرى، ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية، وبمعنى ما يكون الشخص المدرك هو من يقرر الخاصيّة الفنيّة للعمل".(13).

هذه العملية، عملية التعديل، هي ما يصطلح عليها أنصار نظرية التلقّي "المعنى" أو "نصّ النصّ"، هو نوع من الحوار ينشأ بين مقول النصّ/ الحضور ومُتخيَّل النصّ/ الغياب، وبين أفق توقع القارئ/الغياب، بين الأسئلة التي يطرحها النصّ والإجابات التي يقدّمها القارئ، بين الأجوبة التي لا يقدّمها النصّ والأسئلة التي يثيرها القارئ/ المبدع الجديد للنصّ، أو ما يمكن تسميته ترسبات الخبرات القرائية التي اكتسبها

القارئ، وأصبحت تشكّل ثقافته القرائية، أي مجموع الأفكار التي يُقبل بها على النصّ في حوارهما معاً، أو ما يسمّيه "ياوس"، مبدأ تحاور الآفاق"؛ أفق النصّ باعتباره مجموعة من النصوص (تناص)، كما أ نّه نتاج ثقافة أسهمت في تشكّله كمشروع فكرة قبل أن يُلفظ في شكل مفهوم نصّي له وجوده المتفرّد، وأفق القارئ كونه ينتمي إلى منظومة قرائية تساعده على قراءة النّصوص، فيما يصطلح عليه "ستانلي فيش"، "الجماعة المفسّرة"، أو قل الأصول المعرفية والأعراف النّقدية التي شكّلت ثقافة هذا القارئ، حتّى أصبح يَدين بمبادئها، وكلّما غيّر هذه الجماعة المفسّرة، كلّما تغيّرت قراءته للنصّ "مبدأ تعدّد القراءات". هذه العملية تعرف باسم "فعل القراءة" أو "التأويل".

كما يستخدم هذا الخطاب . سيراً على مبدأ كسر الألفة . تقنية التصدير بالشّعر كمقابل ضدّي للخطاب النّثري، بل وكتابة البيت الشّعري العمودي كتابة شعر التفعيلة، أي بنظام الأسطر، أضف إلى ذلك فإنّ البيتين اللّذين اختارهما الخطاب لم يكونا من باب التجميل، بل يعدّان الأساس الذي يقوم عليه السّرد؛ إذ كلّ كلمة منهما تشكّل حلقةً من حلقات السّرد الروائي. كما أنّ كتابة البيتين كانت مغايرة للمألوف؛ إذ كُتبَا بطريقة عمودية، وهي طريقة نحسبها متعمَّدة، مأربها إثارةُ القارئ ولفتُ انتباهه، أو قل هي تعضيد لمبدأ "الفوضى البصرية"، حيث يتم تشتيت رؤية القارئ؛ فالكتابة العمودية تكسر التواؤم والتعاضد الدلالي بين الكلمات؛ إذ تبدو الكلمة، بصرياً، منفصلةً عن غيرها، فتحيلك، والأمر كذلك، إلى التي هي أسفل منها، إلى ما لا نهاية من الأسطر المبتورة. وهي . فيما نعتقد . استراتيجية تؤكد مبدأ الفوضى /الغياب/ اللاّمعنى/ المدنّس الذي أعلنه الخطاب في أوّل بوح له. هذه الطريقة في الكتابة لا تعدو أن تكون إلاّ طرحاً لسؤال الهوية والاختلاف، إذ يتناسل الخطاب الشّعري "ويتمفصل مع الخطاب الفكري بشكل خارق، حدودهما اللاّحدود، على اعتبار أنّ النصّ الشعري . أو الروائي . تتداخل فيه نصوص أخرى، تعمل ضمن صيرورتها العامة، على نسج "تداخل نصّي" لا يستجيب للتعامل التقليدي، الدوغمائي، في القراءة"(14).

ولم يتوقّف الخطاب عن اللّعب وفوضى المعنى على طريقة السرياليين، في تعمّد لغة الغموض آلية يستقيم بها كيان هذا الخطاب، أو ما يصطلحون عليه "اللّغة الآلية" أو "التجريب الكتابي"، فتراه يجعل عبارة نثرية "استراحة الصعلوك" متوسّطة للبيتين الشّعريين، تتمّة للتناقض. ليس هذا وحسب، بل إنَّ لحضور كلمة "صعلوك" ما يبرّره في مثل هذا السّياق، فهي إحالة على ذلك الزّخم الفكري في تراث الشّعر العربي، حيث يشكّل الشّاعر الصعلوك انزياحاً في المرجعية الشعرية العربية، فهو ذلك الهامش الذي تمرّد على المركز/ القبيلة/ المقدّس/ المحرّم، هو الآخر/ المغايرة الذي احتقرته الذات/ القبيلة، فلم يجد غير الرّفض وحياة الفوضى/ الصعلكة وسيلة تعبير ليلفت الانتباه إليه.

هذا النمط في الكتابة الروائية ليس بدعاً من القول استحدثه صاحبه حتّى يثير ضجّة يصنع لنفسه بها اسماً في فضاء الإبداع، بل إنَّ لها أصولاً أو نصوصاً يتناص معها، ليس على سبيل الاجترار والتّقليد فحسب، إنّما هو تناص يعبّر عن لغة الغياب، غياب النموذج/ الأصل، وتشظّي المعاني ورحلتها في المجهول، هو نوع من "التناص الحواري"، حيث يتّم التحاور مع النموذج لا على سبيل التطابق والمماثلة، بل على سبيل الاختلاف والمغايرة، أو قل هو خلخلة للأصل من داخله لإعادة تشكيل البناء على حدّ تعبير التفكيكيين. هي كتابة روائية "تعمل على تكسير أشكال السّرد التقليدية، بحيث لا نعثر فيها على وحدة في الموضوع... بل إنّنا نجد دائماً نصاً متعدّداً من حيث موضوعاتُه وأشكالُه الكتابية"(15).

هي كتابة تتقاطع مع رواية "ربيع أسود" للكاتب الأمريكي "هنري ميللر Henry Miller"، وهي رواية تعبّر عن رؤيا سريالية، تبحث في المجهول، وتعمل على تجريب اللّغة، والتمرّد على كل يقين أو ثابت، بدعوى أنّهم أي السرياليون، يبحثون عن المطلق في اللّغة، فيجرّبون كل أنماط التّعبير، وهم، إذ يفعلون ذلك، يعتقدون، على غرار أنصار التفكيك، أنّ اللّغة عاجزة عن التّعبير، الأمر الذي يجعلها ترجئ المعنى وتؤجله إلى حين استحضارها المدلول الغائب الذي يبقى الدالّ يلاحقه في محاولة للإمساك به، غير أنّه يتحوّل بدوره إلى دالّ، ليبقى المعنى غائباً، واللّغة غير مكتملة إلى حين. أو ما نجده عند "توفيق الحكيم" في محاولته الأولى في نهاية الخمسينات لتأسيس المسرح العبثي في مسرحيته "يا طالع الشجرة".

قد يتوهم القارئ أنّ هذا الكلام لا يعدو أن يكون هرطقة، أو مماحكات لفظية تنضاف إلى فوضى ما ارتضيناه لقراءة نصّ هذا الخطاب، لكن الذي لا ريبَ فيه، هو أنَّ التضاد الذي بدا في الظاهر هو تجانس، من خلال تواؤم المركز مع الفرع، كما أنّ هذا التجانس يعضّد أصالة هذا الخطاب الروائي "كواليس القداسة"، الذي وإنْ كان يملك خصوصيته وتفرّده كإبداع، فإنّ له أصلاً نظرياً يتّكئ عليه.

أمّا إذا دخلنا مسرح السّرد، فإنّ الخطاب نفسَه يتبدّى، خطاب الفوضى/ الغموض، الذي يعتبر بؤرة مهيمنة؛ إذ تغيب الدلالة، وهو، كما أثبتنا في غير هذا الموضع، غياب متعمَّد يعبّر عن قدرة وتحكم في اللّغة الروائية، الهدف منه، هو ترك القارئ المتمرّس لإنتاج الدلالة وكتابة النصّ المسكوت عنه. هذا التفلّت يبدو في غياب الوحدة الزمانية والمكانية؛ إذ لا يكاد يقف بنا عند معنى يتسنّى لنا من خلاله تتبّع مكان الأحداث أو زمنها، حتّى يتجلّى الغياب/ اللاّزمان/ اللاّمكان/ اللاّمعقول، وهو ما يؤكد المنحى السريالي لهذا الخطاب الروائي.

كما أنّ هذا المنحى في الكتابة، من خلال تقنية كسر النمطية، نمطية السرد، يسعى إلى الممكن أو المطلق في اللّغة، إذ تجده يجرّب كلّ أنواع السّرد، فلا يقف عند معنى بعينه، فالأمكنة والأزمنة والشخصيات متعدّدة، بل إنّه يوظف الشّعر لغة مغايرة لتكسير نمط السّرد الروائي، وهو إذ يفعل ذلك، يؤكد خرق ما يعرف بنظرية الأنواع الأدبية، فلا شكل يتمظهر فيه هذا الخطاب، أو به يحدّد جنسه الأدبي، فهو مزيج بين النثر والشّعر. وهو بذلك، أيضاً، يُعمل ذهن القارئ ويجعله يعدّل آفاقه كلّ حين، بل إنّه ينزاح عن اللّغة الشعرية الفصحى كمعيار للإبداع إلى اللّغة العاميّة جرياً وراء استراتيجية الكتابة التي تنفي ذاتها، الكتابة المغايرة، إذ يقول:

راجعْ عيونكْ حبيبي راجعْ
وانظرْ قُدّامْ البيبان كيفْ جايعْ
هذُو الديارْ على ولدْهمْ صايعْ
لا تكونْ مرابطْ
سلّْمولي نهارْ وكانْ الكاسْ
فريتْهُمْ على نارْ عَوْدِي خيار الناس
وجبتْ السمّا وطفتْ جبال حواسْ
لا تكونْ مرابطْ(ص112).

إنّ لغة الغياب التي يتكئ عليها هذا الخطاب جعلته يتمرّد على كلّ سلطة وثوقية، أو مرجعية يقينية، بل تراه يثور على أناه في إطار ما يعرف بمفهوم "موت المؤلّف"، أو "الكتابة والمغايرة"، حيث تنفصل الذات المفكرة/ العارفة/ المتعالية، ذات المبدع، عن الذات الجسد (دماً لحماً)، وحتّى يتم هذا التملّص تحاول الذّات المبدعة التقنّع والتماهي في ذات متخيّلة، أو مجموعة من الذوات التي تصطنعها داخل فضاء السّرد، أو تقحمها كشخصيات رئيسة. يعدّ "بارت" أحد أبرز النقّاد الذين أشاعوا هذه المفاهيم، في كتابة: "لذّة النصّ"، و"سرازين" و"شذرات من خطاب في العشق"، و"رولان بارت بقلم رولان بارت"، حيث اعتبر الكتابة شيئاً يتفلّت من صاحبه في كلّ لحظة. والمغايرة، معناها، "المعرفة بأنّ شيئاً ما لا يعبّر عمّا أنا عليه"(16)، يقول تودوروف: "إنّه بدون تماهٍ نجهل الآخر، وبدون تفتق للاختلاف نضيع ذواتنا. إنّ العالم الذي يحلّل الموضوع بدون أن يقيم عملية إسقاط معه، يضيع الحالة الأولى من العملية (أي التماهي)، والعاشق الذي يتلاحم مع الآخر، يضيع الثانية، لذلك يجب أن يكون المرء إغرابياً لكي يستطيع الجمع بين الاثنين"(17). وهو ما نلمسه في خطاب هذه الرواية؛ إذ تعلن الشخصية البطلة "عمّار" في حوار صحفي أجري معها ثورتها على صاحب الرواية، قيل له:

***"ألهذه الدرجة أنت تعاديه؟** (أي الروائي).*

***أنا لا أعادي أحداً، فقط عندما يكبت الإنسان لمدّة طويلة تتولّد لديه حرارة وأشياء نارية لقول الكثير، وحالما ينزع الرباط من على فمه ينطلق يتكلّم ولا يقيم لكلامه وزناً أو معياراً من اعتدال أو منطق، وعلى العموم فلا عمل له هذه الأيام إلاّ كتابتي".** ص 67.*

وعندما سئل بخصوص مصيره، قيل له:

"هل تطمح في رحمة الروائي؟

***الوضع مقلق بالنّسبة لي، لكنّي بالطبع أحتفظ برباطة جأشي كما يجب، أحاول أن أعيش هدوئي كما يجب، الشخوص المحيطة بي لا تخيفني، لكنّي لا أخشى أن يحملني الروائي أبعاداً جديدة، لكنّي مع ذلك أجزم أنه لن يفعل ذلك، لسبب بسيط وهو أ نّه سيضرّ بالبناء الدرامي للرواية وهو ما لا يتحمله، خصوصاً وأنا أعلم شدّة تطلّعه للنظريات الأدبية"** ص 68.*

هو، إذاً، خطاب الذات المفكّرة، مجسّداً في الشخصية البطلة "عمّار"، أو قل هو خطاب الروائي يتماهى ويتقنّع في هذه الشخصية، حتّى يعبّر عن المتخيّل، هو "سفيان زدادقة"، إذاً، بقلم "سفيان زدادقة"، فأناه تتنازعها شخصيتان متناقضتان هما: شخصية "فارس" الفتى الجميل/ الوسيم، المثقّف، من عائلة غنية، ابن السّيد "مزيان" صاحب المصنع، وحيد أبويه، الذي يهوى حياة الترف والبذخ، ويسعى إلى إقامة علاقات مع مختلف أصناف النّساء، وهنّ: مريم، أحلام، آمال، سهام، والمرأة المتخيّلة "سوزان"، ويبدو حضوره في مسرح الأحداث بضمير المتكلّم "أنا"...

أمّا الشخصية الثانية، فهي "عمّار"، وهو عكس "فارس" تماماً، فهو إنسان فقير، ظروفه الاجتماعية سيئة، يعمل في مصنع والد فارس، يقيم علاقة مع امرأة اسمها "زاهية"، وهي امرأة عانس، يحيا حياة الصعلكة واليأس واللاّحب، ناقم على وضعه، إذ يذهب به الأمر إلى محاولة الانتحار، ويتبدّى في النصّ بضمير المتكلّم، أيضاً، "أنا"، غير أنَّ هذا الحضور مخادعٌ، إذ تهيمن على لغة هذا البطل مشاعر "اليأس"،

"الملل"، أي الغياب، لذا فالحضور هو المظهر المزيّف الذي تتبدّى فيه لغة هذا البطل. إلاّ أنّ الجامع بينه وبين "فارس" هو الفشل في علاقتهما بالنّساء. وهو ما يطرح سؤال "المرأة المتخيّل/ الممكن" الذي سيتم التطرق إليه في حينه.

تُرى، هل المبدع وهو يصنع في هذه الشخصيات، باعتبارها شخصيات ورقية متخيّلة لا تحيل إلاّ على سياق السرد الذي وردت فيه، كان يعبّر عن أناه الغائبة، القابعة في ذاكرته المفقودة/النصّ المتخيّل، فلَم استخدم ضمير المتكلّم "أنا" الذي يعبّر عن الحضور/ البروز في وصف شخصية "فارس"، ولجأ إلى ضمير الغائب، الذي لم يظهر بطريقة مباشرة في لغة البطل/عمّار، والذي يعبّر عن الغياب/ الهامش في وصف هذه الشخصية؟

أهو حديث الذات إلى الذات، فكان التماهي بهذه الثنائية ا لضدية "الحضور/ الغياب"، أم إنّ الذّات /الأنا/ فارس تنفي جانبها الآخر/ عمّار، فتعمل على تغييبه وتهميشه، أم إنّ هذا الآخر/ الهامش هو من يسعى للبروز من خلال فعل الغياب، إذ كما هو معروف، فإنّ الأصل في الأشياء هو الغياب، فيكون غياب "عمّار" علامة على حضوره، وحضور "فارس" إشارة إلى غيابه، وإذا كان ذلك كذلك، فهل يكون الأمر، في المحصّلة، محاولةً من الذات المفكّرة/ المبدعة التعبيرَ عن المُضمر فيها، مجسّداً في "عمّار"، لإبرازه، وتحطيم المركز/ الحضور "فارس".

ثم ألا يكون "فارس"، انطلاقاً من ملامح شخصيته، هو الذّات المبدعة، التي تحاول أن تنفلت من نفسها إلى ماهو متخّيل فيها أو هامش، فتتمظهر في لغة الأنا/ الحضور، لكنّ مأربها هو الآخر /الخفي/ الغياب؟ بل إنّ الشخصية البطلة "فارس" لا تتردّد في القول بموت المؤلّف "كاتب الرواية"، والتمرّد عليه، بل وشتمه، إذ يقول:

وعلى كلّ فقد شتمت سفيان وأشبعته ضرباً، حتّى أنّه راح يترجاني والدم يسيل من فمي وأنفي أن أكفّ عنه العذاب، فسلّطت عليه عقابي المفضّل الذي استمر يعاني منه طويلاً حتّى جاء حبيبته فأنقذته من براثني الوحشية، وعادا أدراجهما وهو يتوعّدني بكتابة رواية عنّي يلصق فيها أشنع الصفات بي، وبينما كان سفيان يشتم ويتوعّد بلا حساب كنت أنا أخمد آخر سجائري وقد شعرت براحة عميقة، أخيراً آن لأبطال الروايات أن يعاقبوا صانعيهم، وكنت أدرك مدى خطورة تهديده لي، إلاّ أنّني أعرف أنّ قلبه طيّب وعيونه جريحة ولن يؤذيني................. *ص88*

المرأة المتخيّل: بين الحضور والغياب:

إنّ الذات المبدعة بوصفها ذاتاً متعدّدة، لا يمكن القبض عليها لأنها تحيا بين وجودين؛ وجود بالقوة/ الغياب/ الآخر/ الهامش/ الهو، ووجود بالفعل/الحضور/ الذات/المركز/ الأنا، لا تكتفي بهذا التفلّت، بل تراها تصارع الآخر/ الأنثى، وهي إذ تفعل ذلك، تبحث عن التمايز وتحقيق مبدأ "الفحولة" الذي يعبّر عن "المركزية الذكورية" في مقابل "الهامش الأنثوي"، الذي يبقى في إطار هذه الثقافة تابعاً للخطاب الذكوري. يقول بطل الرواية:

"وسأكون سعيداً لو أسلمتني أمر شرفها، وهل هناك من يستطيع أن يحمي القافلة ونون النسوة سواي؟ أنا العشيرة والأهلون والصحب والرسم والجنس والرمل، أنا الماء والصهد والعز والفرس وعزى ومناة وهادية الصوار قوامها" *(ص19).*

ألا يكون التعبير بهذه اللّغة إحالةً إلى مبدأ "الفحولة" في التراث العربي، ويكفي دليلاً على ذلك ما استحضره من رموز هذا التراث، كما أنَّ التعبير بلغة "الأنا" تأكيد لمبدأ السريالي في الحياة، فهو وحده مركز العالم وغيره عدم، هو الحقيقة وعداه وهم.كما تتجسّد "المركزية الذكورية" في رفض "فارس"، التعدّد بالنّسبة للمرأة وقبوله لنفسه؛ إذ يقول:"**إنَّ الفضاء لا يحتمل إلهين فكيف يحتمل قلب المرأة حبّ رجلين..**".

بخلاف عمّار الذي لم يكن ليرضى إلاّ بعلاقة واحدة مع "زاهية"، التي تجسّد "الحضور الأنثوي"، فهي تدعو إلى التعدّد (موقف الشرطي)، فهي ها هنا تحاول تأسيس "المركزية الأنثوية"، والخطاب الروائي، إذ يثير هذا التناقض في الآراء، يروم خلخلة بعض المفاهيم التي أرساها "الخطاب الذكوري"، أو "السلطة الأبوية"، مثل قضية تعدّد الزواج بالنسبة للرجل، إذ أضحى مسلّماً به في ثقافتنا أنّ الرجل له مطلق الحرية في التعدّد، يستندون في ذلك على نصوص القرآن الكريم، التي، وإن فتحت باب التعدّد، فإنّها قيّدته بجملة من الشروط، يجهلها غالبية هؤلاء.

ليس هذا وحسب، بل يسعى هذا الخطاب إلى إزاحة ومصادرة كلّ محاولة حضور تجسّد مبدأ الكينونة لهذا الآخر/ الأنثى، وإن كان هناك اهتمام به، فهو اهتمام الجسد/ المادّة، الأمر الذي يجعلنا . سيراً على مفهوم المهيمنة . تسمية هذه الظاهرة "شعرية الجسد"، الذي يعدّ بؤرة مهيمنة تتحكّم في مسار السّرد، إذ يقول البطل في وصف مغامراته:

"**سأرتمي عليها وأنا في غمرة من الذهول، ولن أنظر إلى عينيها ستفضحني وستكتشف أنّي أ حبّها ببلادة...**".ص20.

ويقول في وصف علاقته بأحلام مثلاً:

"**أحلام كانت تمنحني اللذّة ولا يهم إن كنت أهبها الألم**"ص29.

يقول في وصف سوزان:

"**ما أشدّ عشقي لذلك الجسد الأنثوي الذي تذوب فيه بكامل الراحة والانسجام روح سوزان، والتي هي انسياب في اللا معنى من انسيابات روحي العميقة**"ص42.

يقول البطل "فارس":

"**سؤال واحد كان يؤرق أجفاني ويمنع عنّي لذّة النوم، متى يمكنني أن أعبّر عن استيعاب لكلّ دروس الجسد المحرّمة على خلفية من البياض الأنثوي؟ متى ألونه وأغمس أسناني في عجينه غير آبه بعرف ولا معترف بقانون**"ص 45.

هذا الحضور للغة الجسد، قد يوحي بأنّ الرواية تركز على كلّ ماهو مادي في المرأة، باعتبارها جسداً ليس غيرُ، بيدَ أنَّ المتمعّن في هذا الخطاب يجد أنّ غياب المرأة/النموذج/ الأصل، هو الذي جعل تعدّد الأنثى هو الحضور المهيمن؛ إذ نجد بطل الرواية "فارس" يقيم علاقات مع مجموعة من النساء، وهنّ: "آمال، سهام، أحلام، مريم" تنضاف إليهن "سوزان" كمتخيّل أجنبي، والبطل، إذ يفعل ذلك، يعبّر عن حضور الأنثى وغياب المرأة، فكلّ واحدة منهنّ تفتقد صفاء المرأة/المتخيّل، التي رسمها البطل في خياله، فأضحى، في ظلّ هذا الغياب، يعيش واقعاً يوتوبياً (متخيّلاً)، يسعى من خلاله إلى إيجاد الأنثى/المرأة، الجسد/الروح. يقول البطل: "فارس": "سؤال واحد كان يؤرق أجفاني ويمنع عنّي لذّة النوم، متى يمكنني أن

أعبّر عن استيعاب لكلّ دروس الجسد المحرّمة على خلفية من البياض الأنثوي؟ متى ألونه وأغمس أسناني في عجينه غير آبه بعرف ولا معترف بقانون".

و"فارس" إذ يقيم هذه العلاقات بحثاً عن المرأة المتخيّل يتناص مع خطاب "شهريار" في قصص "ألف ليلة وليلة"، فقد أضحت المرأة بالنسبة له رمزاً للخيانة، فلم يجد غير القتل سبيلاً للقضاء على الأنثى/الرّمز، وهو إذ يُقدّم على ذلك إنّما يقتل الأنثى المتخيّل، أصل الخيانة، الذي ارتبط بالأنثى، لكن بالمقابل تخلص "شهريار"، فيما بعد، من هذا المتخيّل، وكانت "شهرزاد" المخلّص، وهي بذلك ترمز إلى المرأة /النموذج/ المتخيّل التي يبحث عنه "فارس" من خلال هذه العلاقات، فكانت "بختة" هي المرأة التي جمعت صفات المرأة /المتخيّل/ النموذج. لكن لمَ هذا الاسم بالتحديد، أهي المرأة/ البخت/ الصدفة. وهو ما سنحاول الوقوف عنده من خلال البحث عنه فيما يحمله كلّ اسم من علامة أو رمز تتمرأى فيه الشخصية.

رمزية الأسماء:

إنّ المتأمّل في هذه النساء يجد أنّ كلّ واحدة تحمل دلالة مختلفة عن غيرها، أو قل رمزاً من خلال الاسم الذي تحمله. وهذه الرمزية، فيما نحسب، تعبّر عن الواقع المثالي (اليوتوبي) الذي رسمته الذات المبدعة، بعد أن استحال تحقيقه في الواقع الحقيقي. وفي ما يلي تجسيد لهذه الظاهرة، حسب سياق حضور الشخصية ووظيفتها داخل مسار السّرد:

مريم: فتاة مسكينة (المسكينة مريم)، تعلم أنّ العلاقات التي يقيمها فارس مع باقي الفتيات ليس إلاّ لإبراز الجانب الذكوري (مريم كانت تدرك بوضوح سرّ عبقريتي، إنّني لم أكن أرغب في الفتيات إلاّ بدوافع خارجية لعلّ أهمها أن أحاول الظهور بمظهر الجنتلمان على الرّغم منّي لاعتبارات جمّة...). هي المرأة الواثقة من نفسها، التي لا تقحم نفسها إلاّ بعد قبول الآخر/ الذكر، (سألتني إن كانت تستطيع الجلوس إلى جواري، أدهشتني جرأتها...)، هي المرأة/ الرّوح/ العفّة/ الطهارة/ المطلق/ اللا حدود(في حين أمنح نفسي كخروف مطبخ لشهوات مريم التي ما لها من حدود)ص29، وإن افتقدت للجمال الفاتن، فهي إحالة إلى السّيدة الطاهرة العفيفة "مريم" عليها السّلام، تلك المرأة التي تعدّ رمزاً لكلّ عفيف وطاهر وسامٍ، فهذا الاسم يعني في الثقافة السريانية المرأة العفيفة، الطاهرة، السامية. فهي الصفاء (بعيون صافية)، وهي الحبّ (كانت تحبّني)، وهي الراحة (محطة لراحتي الشخصية). وكانت المرأة/ النموذج التي تحاول كسر مبدأ الفحولة من خلال جعلها "فارس" يدرك بأنها المرأة المتفلّتة من قبضة الرجل، لأنها تعبّر عن المرأة/ الروح، وليس أنثى تجعل من نفسها جسداً يستهوي الرجل. وقد عبّر "فارس" عن هذا التمنّع بقوله: "وستضطر بطبيعة الحال مريم إضافة إلى محاربة أحلام أن تحارب رقماً جديداً ولكنّه عنيد في سلسلة التحديات...".ص48.

أحلام: هي نقيض مريم، حتّى إنّ المبدع أجرى بينهما مقارنة أبرز من خلالها صفات كلّ منهما، فهي المرأة/ اللذّة (وهي تمنحني اللذّة)، هي الأنثى التي تقلّل من قيمتها (وأحلام كانت تبعدني) ص29. كما يقول في غير هذا الموضع واصفاً إيّاها بالعارضة التي لا تتأخّر عن تلبية رغبته، وهو لا يبالي بذلك: "أحلام كانت ستطيعني فيما لو طلبت منها أن تهبني نفسها هكذا مجرّد عارضة أتدرّب عليها كلّ الفنون المحرّمة... مدى تعلّق أحلام بي ومدى إهمالي لها، كشخص قذر عديم الإحساس أو على الأقلّ لا يحسن تقدير عواطف الآخرين".ص35.

إذاً، فأحلام رمز للمرأة/ الوهم/ الحلم، التي تفقد كلّ صفات المرأة، والتي تحاول رسم عالم متخيّل للرجل،

تتنازل فيه له عن شرفها وعفّتها، بل ترضى أن تكون عبداً له. تُرى، هل "أحلام" . انطلاقاً من رمزية الاسم . هي نصّ متخيّل رسمه المبدع في خياله كواقع حقيقي، تعويضاً عن غياب المرأة/ النموذج، أم هو تعبير عن المكبوت/ الممنوع/ المحرّم، الذي لا يستطيع التعبير عنه إلاّ في شكل "أحلام"، وكأنّه أراد . كما هو واضح في وصف البطل لنزواته . أن يصنع واقعاً يوتوبياً داخل العالم الحقيقي، أو في غفلة منه؟ أم إنَّ المبدع ينبش في ما سكتت عنه المرأة، أو مالم تشأ أن تفصح عنه، فلم يجد سوى "أحلام"/المرأة لاستحضار الغائب، والإفصاح عن مكبوت المرأة؟

سهام: لا تكاد تختلف عن "أحلام"، فهي تجسيد للأنثى التي تسعى جاهدة لإيقاع الرجل في حبائل مكرها، وهي، رمزياً، تحيل إلى "السهام"، كأيقون بصري، التي لا تخطئ هدفها، أي إغواء الرجل والإيقاع به فريسة، وهو ما جعل "فارس" يصفها قائلاً: "وفي فجر اليوم الموالي كانت في طريقي إلى سهام، وهي ألهوبية الجسد أرجوانية البشرة، وعيناها دقيقتان تبلغان أقصى مداها بصورة تبدو لمن لا يعرفها مفاجئة..."ص44. ففي دقّة عينيها، وبلوغهما ما ترومانه، دليل على أنّ للمرأة سهاماً قاتلة تستوقف كلّ ناظر، إنّها العيون. وهو ما جعل "فارس" في موضع آخر، يقول: "وهكذا وجدتني بطريق الصدفة واقعاً تحت تأثير سهام وهذا اسمها لأنها ببساطة فهمتني". ص ص 47، 48.

إذاً، هي "سهام"/المرأة، التي تصنع عالماً متخيلاً وهمياً للرجل، من خلال "العيون"، كرمز للعطاء المادي، أو كسلطة إغراء، أم إنَّ المبدع يعتقد بأنّ المرأة/"سهام" يرميها الرّجل لتحقيق المتعة واللّذة، يقول "فارس": "قضيت اليوم كلّه مع سهام بعد العرض المسرحي أتمتّع معها بكلّ المتع التي كانت قد برمجتها لقضائها مع مريم" . ص 48.

آمال: هي نموذج للمرأة التي تستهوي الرّجل بمرضها (ثم أصدرت سعالاً أثّر فيَّ كثيراً) ص 73، أي تلك التي تثير شفقة الرّجل، فتجعل من الرّجل ينسى الجانب الأنثوي فيها، فهي . انطلاقاً من معنى اسمها . ترمز إلى الخلاص من كلّ قبيح كان يتملّك "فارس"، تلك الآمال التي تنام في كلّ واحد منّا، آمال الإنسان في مساعدة أخيه الإنسان، أو البحث عن الأنا الخيّرة في الذات لتفعيلها، يقول "فارس": ".... أسرعت إليها واقتدتها برفق إلى الباب وفتحته وأجلستها على المقعد الخلفي حتّى تستطيع أن تتمدّد إذا شاءت... ولدي إحساس بأنّي أقوم بأنبل مهمّة قدّر لي في حياتي أن أقوم بها... وكادت دموعي تسقط، ولم أصدّق أن تحتفظ نفسي بكلّ هذه المشاعر"ص73. "ورحت أبكي كالطفل الصغير داخل السيارة، وشعرت إلى أيّ مدى استطاعت آمال أن تؤثّر فيّ اليوم كما لم تستطع أيّ واحدة أخرى... لا بجمالها ولا بمالها، فقط بمرضها.. بفقرها.. بتجردها وبحرصها على سعادة الآخرين"ص76. هي المرأة/ الزوجة التي يريدها كلّ رجل، لأنها ببساطة تتنازل له عن حضورها الأنثوي ليتسلّط هو بفحولته، ويبدو في مظهر الذي يمتّن عليها، لأنّ الزواج بالنسبة لرجل كفارس معناه كبح شهواته وإقبار نزواته، وهو ما يبقى مجرّد "آمال" يتطلّع إلى تحقيقها في المرأة/ المتخيّل، حيث يقول: "إن تفكيري في الزواج بآمال إنّما هو شعور بالشفقة كنت أتهرّب منه آنذاك بقراءة نيتشه أو الاستماع إلى فاجنر أو بجلوسي معزولاً محاولاً إقناع نفسي بأنّي أحبّ آمال..."ص80.

لكن، ألا يمكن القول، إنَّ هذه الآمال التي يبحث عنها "فارس" لتخليص نفسها من دنس الشهوانية،

ليست إلاّ زيّاً يتقنّع به لإثارة انتباه الآخر/المرأة/ آمال، حيث يقول: "وآن لي أن ألمس وقاحتي... وصادفني الشعور نفسه الذي يملأ الواحد منّا حينما يُتاح له أن يلمس شيئاً حدثوه عنه باستمرار وإطناب شديدين دون أن يراه"ص74. بل تراه، أي الرّجل، في مثل هذه المواقف يتهكّم على كلّ سيء في المجتمع إرضاءً للآخر/ المرأة، مع أنّه يعتقد يقيناً بأنّ ما يقوله لا يعدو أن يكون وهماً أو حيلة ليظهر في صورة الفرد الصالح، إذ يقول: "وفي السيارة وأنا عائد بها إلى بيتها كنت أوجّه شتائم لا تُحصى للبشرية وقوانينها ومثلها ومفاهيمها عن الأشياء، إلاّ أنّ كلّ ذلك كان سينطفئ لو أسلمتني آمال نظرة واحدة منها تنمّ عن رضاها عنّي وعن عالمي، والحقيقة أنّي كنت أعلم أنّها راضية بل ممتنّة لي، لكن ذلك لم يمنعني من أن أصارح نفسي بملحوظة هامّة وهي مدى إمكانية استمرار شعور قار لدى شخص تجاه الآخر في حالة اكتشاف شيء لا يمت بصلة إلى سلسلة القيم التي نضعها في الجعبة الأخلاقية لذلك الآخر..." ص ص 74، 75.

"**بختة**": هي المرأة/ الحظّ/ البخت/ الصدفة، التي وقع اختيار "فارس" عليها لتكون زوجته، وهو إذ يفعل ذلك، يعضّد دلالة الفوضى والغموض التي صاحبتنا منذ البدء، فهو يعبّر عن عقيدة السريالي الذي يترك كلّ شيء للصدفة، فتراه يجرّب كلّ الأشياء، ولكنّه لا يختار أحسنها، بل يترك نفسه للمصادفة، ظنّاً منه بأنّ الحياة لا تقوم على النظام أو التخطيط، فهي رهن البخت والحظّ. وهو يؤكّد أنّ "بختة" هذه تجتمع فيها صفات النساء اللاّئي عرفهنّ...

ولا يقف به الحال عند هذا وحسب، بل إنّه كان يجري القرعة بين من من النساء سيتزوج، وكان الحظّ أو البخت من نصيب "مريم" في ثلاث مرّات، لكن هل هي الصدفة التي أراد المبدع أن يجسّدها على لسان بطله "فارس"، تأكيداً لمبدأ الفوضى الذي عمّ الحياة ففقدت الأشياء قيمتها، حتّى إنّه يختار المرأة بقرعة يجريها؟ أم إنّها صدفة متعمّدة يصطنعها حتّى يعبّر عن المستتر في الإنسان، أي ذلك الجانب الخيّر مجسّداً في "مريم" رمز العفة والنقاء والصفاء...

المتخيّل التراثي:

يحاول المبدع على لسان بطله "فارس" الالتفات إلى التراث العربي الإسلامي لإعادة تشكيل الأسئلة وخلخلة بعض المفاهيم التي سلّم بها أهل زمانها ويلوكها بعض المعاصرين بدعوى الارتباط بماضي الأجداد والمحافظة على الذات من التغريب. والمبدع إذ يقلّب صفحات التراث إنّما يروم التأسيس لثقافة الاختلاف، التي تجعله ينفصل عنه رمزياً حتّى لا يقع في عقدة تضخيم الأنا، أو النرجسية التي طالما صحبت فكرنا الإحيائي، إذ يقول فارس: "... لا أعرف أن أكتب شيئاً... إنّني أتكلّم تحت ضغط العادة والحتمية التاريخية البائدة وما من شيء يستطيع إيقافي، لن يطول تردّدي حاسماً أمري لطرف ما، من الظالم والمظلوم ضعف الطالب والمطلوب... سأهاجر سأحلق ذقني وأحرق جريدتي... ما عاد جميل لجوليت ولا قيس لكارمن ولا ليلى لروميو ولا أنا عدت لابنة عمّي... أين الأطلال؟.. أين أطلالي... لمن سأبكي وعلى من ستتحجّر دموعي... حتّى متى أظلّ واقفاً هنا وسط الصحراء يلعقني المطر والإعصار والدوار، لا حبّ، لا سيف، لا دار"ص21.

إنّ البطل في قراءته للتراث يبدو متنصلاً متمرّداً عليه، يشبه في ذلك البطل التفكيكي الذي يعلن نسفه للتراث من خلال حرق مكتباته وقتل كلّ رمز يصله بماضيه، فهو يذمّ الأطلال ناعياً على من يدعو إلى

إحيائها، لأنه يعتقد بأنّ عصره له أطلال تختلف عن أطلال أجداده، وتجسيداً لحيرته إزاء هذا التراث يستخدم أسلوب النفي معبّراً به عن موت الأشياء/ الرموز التي تصله بهذا التراث (لا حبّ، لا سيف، لا دار).

ولتجسيد هذا التراث يقع اختيار البطل "فارس" على "امرئ القيس" الشاعر الجاهلي الذي ليس له حضور عيني، إلاّ في متخيّل "فارس"، من خلال تأملاته، وهو إذ يتحاور مع هذه الشخصية التراثية إنّما يريد أن يؤكد على "ثقافة الجسد" التي تعد بؤرة مهيمنة في خطاب هذه الرواية، أو قل هو نوع من "التناص الحواري"، يحاول من خلاله البطل التعبير عن متخيّل المبدع حيال تراثه، فهو لا يتبدّى إلاّ في صورة الشهوة أو الجسد، أي أراد أن يقول إن "فارس" معادل موضوعي لامرئ القيس، ذلك البطل التراثي الذي يمكن اعتباره رمزاً للشبقية في التراث الشعري العربي، يقول "فارس": "لم تسألني إن كان امرؤ القيس يحبّها... إنّني أحبّها، فامرؤ القيس هو أنا..."ص70.

جماع القول:

هكذا، وتأسيساً على ما تقدّم، يمكن القول، إنَّ ما أقدم عليه الباحث لم يكن سوى رحلة في مركب الإبداع، أبى هذا الخطاب الروائي إلاّ أن يحملّنا عبرها إلى مجاهيله المستعصية، وبالرّغم من أنّ هذا الخطاب كان في كلّ محطّة من محطات المغامرات يوحي لنا بسهولة المرام والوصول إلى الحقيقة/ المعنى، بيدَ أنَّه . ختاماً . أشاح وجههُ، معرضاً عنّا، بل قذف بنا إلى عمقه الذي لا قاع له، وبقينا في وسط شقوقه وفجواته ننتظر من يأخذ بيدنا كي نجد طريقنا إلى السطح، لكن أنّى يكون ذلك كذلك، وهو، أي الخطاب الروائي، الذي أدخل في نفوسنا حبّ المغامرة، والاستماع في المناطق المحرمة/ المعتمة/ المسكوت عنه، فكان لزاماً علينا، والأمر كذلك، أن نرضى بما قسمه لنا النصّ من فكّ بعض مغاليقه. ويكفي هذا القارئ فخراً، أنّه نال هذه الحظوة، وظفر بودّ معشوقه الذي طالما تمنّع وتدلّل، فهي، أي القراءة، نوعٌ من المكابدة، فالنصّ لا يعطيك بعضه حتّى تعطيه كلّك. فالدلالة من هذا المنظور ليس ما يكشف عنه النصّ من زخم المعاني أو وافرها، بل هي ثمرة اللقاء بين القارئ والنصّ في حوارهما معاً، لتبقى الدلالة موعداً مؤجلاً، أو ابتسامة يُرجئ بها النصّ قارئه حتّى يبقيه على أمل اللقاء وشوقه...

***

هوامش الدراسة:

(*) . صدرت عن منشورات التبيين/ الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر 2002.

(**) . قسم اللغة العربية وآدابها، كلّية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر.

(1) . مجلّة الكرمل، ع17، سنة 1985، ص9.

(2) . منذر عيّاشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص13.

(3) . المصدر نفسه، ص 17.

(4) . هانز جورج غادامير، اللّغة كوسيط للتجربة التأويلية، العرب والفكر العالمي، ع3، صيف 1988، ص 29.

(5) . صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة المختار، القاهرة، 1992، ص300.

(6) . تزفيطان طودوروف، الشّعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، 1987، ص 18.

(7) . بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي، ع3، ص ص 48، 49.

(8) . المصدر نفسه، ص 50.
(9) . د.محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص101.
(10) . المصدر نفسه، ص 108.
(11) . voir: Roman Jakobson. Questions de poetiqque. Pp 145, 151, leseuil. Paris. 1973.
(12) . محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، والهامش، إفريقيا الشرق، 1997، ص 78.
(13) . روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدّين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص 72.
(14) . محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، 91.
(15) . المصدر نفسه، ص 83.
(16) . محمد نور الدين أفاية: المتخيّل والتواصل، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993، ص 135.
(17) . المصدر نفسه، ص 139.

عبد الغني بارة- الجزائر

□□

قراءات... قراءات... قراءات

(المنخورة)
قراءة دلالية

"المنخورة" رواية جديدة لعبد الإله الرحيل صدرت عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب بدمشق سنة 2002م، وهي من مئتين وأربع عشرة صفحة من القطع الكبير، موزّعة على خمسة أقسام، وفي كلّ قسم عدد من المقاطع.

تحكي "المنخورة" حكاية قرية من قرى الريف العربي في سورية ضمن زمن محدّد، يبدأ بانقلاب حسني الزعيم في سورية سنة 1949م، وهو أوّل انقلاب عسكري، وكما كانت تلك السنة منعطفاً في تاريخ سورية، فهي أيضاً منعطف في حياة أسرة إسماعيل المدهون (ص11)، وهي أسرة هاجرت إلى المنخورة في زمن إسماعيل، وقد حاول هذا المؤسّس المهاجر بطرق غير عادلة أو شريفة أو قانونية أن يجد له مكاناً في هذه القرية، وكان رجلاً ميكافيليّاً إلى درجة متقدّمة، فعلى صعيد الوطنية كان يتحالف مع الشيطان في سبيل هدفه، فقد كان يعمل في خدمة كلاب السّيدة غاملان (زوجة الكولونيل الفرنسي غاملان)،

ونال على ذلك العمل نصيباً جيّداً من المال والطعام، وقد استغلّ موقفاً مبتذلاً رآه بين السّيدة غاملان وكلبها، فحصل على ليرتين ذهبيّتين دفعة واحدة ثمناً لسكوته، ثم إنّه احتكر الكاز الذي ندر وجوده في فترة ما، وازداد عليه الطلب، فباعه لمواطنيه بأسعار مرتفعة جدّاً دون أن يراعي حقوق الجوار والمواطنية، فضلاً عن أنّه استعان ببعض الجنود المرتزقة الذين يعملون في خدمة الجيش الفرنسي للضغط على صالح الوالبي لبيع محل الحدادة الذي يقع بين طواحين إسماعيل المدهون الثلاث، ثم تحويله إلى طاحونة أخرى (ص11)، وكان إسماعيل المدهون على صعيد الأسرة مقتّراً على نفسه وأسرته، وهو يخبّئ القرش فوق القرش لأهداف توسّعية شريرة (ص ص15. 16)، ومات إسماعيل المدهون في سنة 1949م ميتة غامضة غريبة وهو في الخمسين من عمره، وهو الذي استخدم أساليب ملتوية للحصول على ما يريد، ثم هو والد قاسم المدهون أمير المنخورة بطل هذه الرواية، ومن شابه أباه فما ظلم.

أما المنخورة فهي قرية من قرى هذا الوطن، وهي ذات تاريخ وتضاريس محددة، فهي تنوس بين فعلين ماضيين ناقصين: (كانت وصارت)، أو الماضي والحاضر. كانت المنخورة عامرة بالحبّ والصفاء والبساطة والوطنية إلى أن حلّ فيها إسماعيل المدهون ونسله فيما بعد، فصارت مرتعاً للشقاق والظلم والنفاق والاستغلال والاستبداد، وهي، جغرافيّاً، تطلّ من ناحية الشرق على الصحراء، وتحاصرها من الشمال سلسلة جبال قليلة الارتفاع، وتتوزّع بساتين العنب والتين والزيتون وسهول القمح والشعير في الجهة الجنوبية من المنخورة، ويقسمها الوادي إلى قسمين: شرقية وغربية، وتتوزع أشجار الكينا والحور والصنوبر على جانبي الوادي، وهو يسقي بساتين المنخورة وأراضيها، فضلاً عن أنه يُدير طواحين إسماعيل المدهون، فهو محرّكها الوحيد (ص10).

في المنخورة ساحة تُقام عليها الاحتفالات العامة، ويبدأ الغناء والرقص الشعبي على قرع طبل طه الأعمى وعزف أبي حسابا على مزماره وألاعيب أحمد الدلول البهلوانية والسحرية والرقص الجماعي إلى غير ذلك من مهارات فردية، وتدعى هذه الساحة بـ "ساحة المهابيل"، وكانت الاحتفالات تُقام فيها في نهاية موسم الحصاد، تماماً كما كانت هذه الاحتفالات تجري في الأزمنة القديمة الأسطورية في الساحات الكبيرة في أعياد مختلفة وأشكال مختلفة، وكان الهدف منها شكر الآلهة على عطائها الوفير بعد فصل من الحصاد أو القطاف أو ما شابه ذلك، ولكنّ الاحتفالات تُقام اليوم في هذه الساحة بتخطيط هذال الحسن وتنفيذ أبي المدّاح الأشرم ومبايعة خطيب المبطون إمام جامع عمر بن عبد العزيز لقاسم المدهون أميراً على المنخورة، وتُنفّذ في أثناء ذلك بعض الأحداث التي تخدم هذا الغرض المبطّن (ص89 وما بعدها).

والمنخورة، في تاريخها الحديث، قرية يخيّم عليها القحط والدنس والرعب والاستبداد والظلم والليل الطويل، ويُدرك غالب الوالبي أنّ قاسماً المدهون قد اشترى ضمائر كثيرين من أهل المنخورة، وبخاصة ضميري خطيب المبطون وأبي المداح الأشرم، مع أنّ منيرة ابنة الأخير وغزالة المنخورة النافرة ظلّت متمرّدة على تصرفات أبيها حتى النهاية، وهي غير راضية عمّا يقوم به، كما يتراءى ذلك لغالب الوالبي الذي ظل متعلّقاً بها كما ظلّت هي أيضاً متعلّقة به بالرغم من ضيق ذات يده (ص50)، وقد رفضت رفضاً باتاً أن تكون زوجة لهذّال الحسن الذي أصبح يملك كنوز المنخورة، ويشكّل القوّة التي يستند إليها قاسم المدهون في إمارته، ورفضت أن تكون طوع بنان أمير المنخورة، وخرجت على إرادته، واختارت الموت في نهاية الأمر تعبيراً عن غضبها وتمرّدها على ما جرى ويجري في عالم المنخورة من استلاب كامل للحريات (ص195).

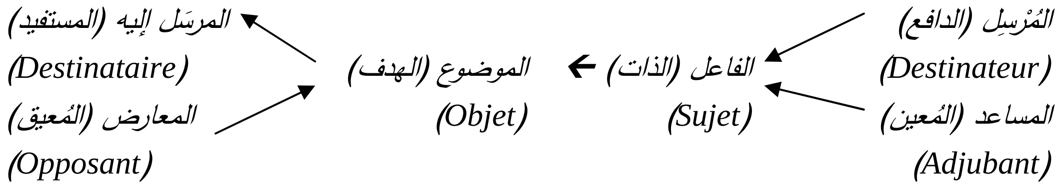
وشريعة المنخورة هي شريعة أهل الغاب، فالحقّ فيها للقوّة، والعدل فيها مغيّب، ومن يملك المال فهو

الذي يحكم ويقرّر كلّ شيء، وهو الرجل الوطني في نهاية الأمر، وكلّ شيء في المنخورة رهن بالمساومة، وأيّ قيمة للتاريخ ما دام القويّ يستطيع أن يصنع تاريخه على الصورة التي يبتغيها، ولذلك صار قاسم المدهون ذا أسرة عريقة، مع أنّ تاريخه في المنخورة لا يمتدّ إلى أبعد من والده إسماعيل المدهون، وتاريخ إسماعيل المدهون أسود وملطّخ بالعار، ومع ذلك فقد صار ولده قاسم حديث أهل المنخورة ومحطّ أنظارهم وتحوّل إلى ما يشبه البطل الأسطوري (ص ص115. 116)، هذا بالرغم من المعاناة القاسية التي يعيش فيها أهل المنخورة، فهم يعانون الجوع اليومي، ويركضون صباح مساء بحثاً عن قطرة من النفط في أيام الشتاء، وقد أنهك أجسادهم الوقوف أمام بائعي الخضار والسّكر والأرز والسمن والزيت للحصول على قوتهم اليومي.. إلخ (ص211. 212).

ولابن عيسى الرجل الذي يتّهمه أهل المنخورة بالجنون ويسخرون منه دائماً رأي صريح فيما يجري في هذه القرية، فهي . من وجهة نظره . قرية دبّ فيها الفساد، وأصبحت دنسة وقذرة، وصارت رائحتها نتنة، وهو يعرف الحقيقة ويكابدها، وأهل المنخورة لا يعرفون من الحقيقة شيئاً، أو هم يعرفونها، ولكنهم تعامَوْا عنها، وأغلقوا مسامعها إزاء صوت الحقّ، وهم لا يعرفون، بكلّ تأكيد، أنّ ابن عيسى عاقل في ثوب مجنون، كما لا يعرفون أنهم مجانين في ثياب العقلاء، وهم لا يعيرون كلمات ابن عيسى انتباهاً، ولا يستمعون إلى إنذاراته المتكرّرة ونصائحه: إنّهم أصيبوا بداء الصمت في حين ظلّ ابن عيسى يجاهر بالحقّ ويتحدّى الظالمين.. هم يتحدّثون في سرائرهم، وهو يتحدّث علانية وأمام الملأ، ويدرك أنّ اللعنة الكبرى سوف تعصف بالمنخورة عمّا قريب (ص ص 126. 133).

واستناداً إلى التصوّر العاملي "Schema Actantiel" سنتوقف لدراسة هذه الرواية، والتصوّر العاملي هو ترتيب الأفعال والحركات التي يقوم بها الأبطال في الرواية، وهو يتكوّن من أدوار عاملية يقوم بكلّ دور منها عامل، ويعتمد هذا التصوّر على العلاقات التي يقوم بين ممثلي الأدوار وما يقومون به. وقد وضع هذا التصوّر آلجيرداس جوليان غريماس مستفيداً من نموذجي فلاديمير بروب وسوريو، وقد حاول إيجاد نوع من التقارب بين الأدوار (البنى الحركية)، والوظائف النحوية في اللغة، وهكذا صارت بنية القصة وقواعد النحو (الوظائف) وجهين لعملة واحدة هي التصوّر العاملي.

يتكوّن التصوّر العاملي من ستة عمال: المحرّك أو الدافع ويسمّيه غريماس المرسِل "Destinateur" والفاعل أو الذات "Sujet"، والمرسَل إليه أو المستفيد "Destinataire"، وهو عامل لا صلة له بالمتلقي أو القارئ الذي يُوجّه إليه النص أو الخطاب، ولكنّه عامل يدخل في تشكيل بنية السرد الحَدَثِيّة، ويحدّد وظيفة من الوظائف داخل هذه البنية، والموضوع أو الهدف "Objet"، والمساعد أو المعين "Adjuvant"، والمعارض أو المعيق "Opposant"، والعلاقة بين هذه العوامل أو الدوار أن الدافع أو المحرّض يدفع الفاعل (الذات) إلى القيام بعمل ما ينتج عنه تحقيق هدف لفائدة (مستفيد)، وقد يُعين الفاعل لتحقيق الهدف (مساعدٌ) أو يعارضه في ذلك معارض أو يعترضه مُعيق ما. وقد تقوم الشخصية الواحدة بدور واحد أو أكثر، وليس من الضروري أن تقتصر الأدوار على الشخصية الإنسانية، فثمة أدوار عاملية يؤدّيها القضاء والقدر مثلاً أو حبّ الخير أو الشرّ أو المكان بصفته عاملاً ومؤثّراً في الحدث والشخصيات. ويضمّ هذه الأدوار الشكل التالي:



وبناءً على الوصف السردي في رواية المنخورة نستطيع تحديد الأدوار العاملية وتوزيعها على الشكل التالي:

- الدافع: (الرغبة في الحصول على المال (إسماعيل المدهون)، الرغبة في الحصول على المال والسلطة (قاسم المدهون . هذال الحسن...).
- (المستفيد (المرسل إليه): إسماعيل المدهون . قاسم المدهون . هذال الحسن . خطيب المبطون . أبو المدّاح الأشرم..).
- . الفاعل (الذات): (إسماعيل المدهون . قاسم المدهون . هذال الحسن..).
- . الهدف (الموضوع): (المال . السلطة . الجاه . اتقاء الشّر..).
- المساعد (المعين) هذال الحسن (مساعد إرادي) . خطيب المبطون (مساعد إرادي) . أبو المدح الأشرم (مساعد إرادي) . (الجنود المرتزقة) . غصّاب المدهون (مساعد لا إرادي) . لصوص المنخورة (مساعد إرادي) . علي الضمراوي (مساعد إرادي).
- المعارض (المعيق): صالح الوالبي (معارض إرادي) . غالب الوالبي (معارض إرادي) . منيرة (معارض إرادي) . ابن عيسى (معارض إرادي) . طه الأعمى (معارض إرادي) . صبوحة الخليل (معارض لا إرادي) . أبو حسين القحطاني (معارض إرادي) . محمود العبّاس (معارض إرادي).

تتجلّى هذه الأدوار العاملية في رواية "المنخورة" في ثلاث علاقات:

<u>أ- علاقة الرغبة (Relation de désir)</u>: تجمع هذه الرغبة بين الراغب (الذات) والمرغوب فيه (الموضوع . الهدف)، وتكون الرغبة اتصالية أو انفصالية، ولو توقّفنا أولاً عند إسماعيل المدهون فإنّ رغبته اتصالية، وهي تتوزّع في اتجاهين: الحصول على المال بأيّ طريقة كانت والاحتفاظ به، والحصول على محلّ الحدادة العائد لصالح الوالبي الذي يرفض أن يبيعه بأيّ ثمن، والهدف في الحالتين بسيطٌ، وهو ليس متعذّراً، وبخاصةٍ أنّ صفات شخصية إسماعيل المدهون مناسبة وقادرة على تحقيق هذا الهدف، فهو لا يُقيم أيّ وزن لمصلحة سوى مصلحته الشخصية، فلا الشرف ولا الواجب ولا الوازع الوطني يُعيقه عن ذلك، وهو رجل صاحب حنكة ودراية وحيلة، ثم إنه انتهازي يستغلّ أيّ ظرف طارئ للوصول إلى ما يريده، فللحصول على المال كان يعمل في خدمة كلاب السّيدة غاملان ضارباً بعرض الحائط الإحساسات الوطنية والقيم العربية الأصيلة، ولذلك كان يحصل على الطعام الجيّد والراتب الجيّد، وهو شخصية انتهازية احتكارية، فقد استغلّ ندرة الكاز وزيادة الطلب عليه، فأخذ يحصل عليه ليبيعه بالثمن الذي يريده، فضلاً عن أنّه استطاع أن يستغلّ سيدته زوجة الكولونيل الفرنسي حين رآها في موقف مبتذل مع كلبها، والمحافظة على المال سهل عند هذه الشخصية التي لا تُقيم وزناً للعادات، وقد ورثت عن أسلافها في

بخلاء الجاحظ وبخيل موليير أنجع الصفات اللازمة، فهو الذي كان يردّ على مسامع ابنه قاسم: "يا قاسم احتفظ بقرشك الأبيض ليومك الأسود"، وهو الذي كان يتألم لقدوم العيد، وبخاصة أنّ زوجته كانت تطالبه بثياب جديدة للأولاد وله، فكان يشتمها، ويصرخ في وجهها غاضباً: ألا يكفي الأولاد يا امرأة؟.. هذا إسراف . يا امرأة . فثوبي ما زال جديداً .. سأشتري غيره في السنة القادمة"، ثم ينظر إليها مستفهماً مستنكراً: أم أنّكِ أنتِ التي تريدين ثوباً؟ لعن الله ذلك اليوم الذي تزوجتك فيه" (ص16)، ولا يختلف الحصول على هدفه الثاني، وهو شراء محلّ صالح الوالبي كثيراً عن ذلك، فقد استعان ببعض الجنود المرتزقة للضغط على صالح ليبيعه المحلّ، فحقّق بذلك هدفيه البسيطين معاً.

لكنّ شخصية قاسم المدهون، وإنْ ورث كثيراً من صفاته عن والده، تختلف في درجة الطموحات والأهداف البعيدة، ورث قاسم عن أبيه الرياء والتزلف والحنكة والخبث وانعدام الضمير الإنساني والوطني، وتقديم المصلحة الشخصية على أيّ قيمة أخرى، ولكنّه رجل عصري يريد أن يعيش عيشة الترف والبذخ والجنس والوصول إلى إمارة المنخورة، فقد قرّر بعد وفاة والده الانتقال من منزل إلى آخر وحياةٍ إلى أخرى والزواج مع أخيه من ابنتي خطيب المبطون وأبي المداح الأشرم، وانصرف إلى معاقرة الخمر وزيارة صبوحة الخليل لقضاء الليل على فراشها والشراب معها، ثمّ أخذ يدبّر خططاً وينفّذها بدقة متناهية، كأن يدعو عدداً من رجالات المنخورة ويقدّم لهم طعام الظهيرة ليشتري ضمائرهم، ثمّ قام بمشاريعه الزراعية وحفر الآبار لتحويل الفلاحين إلى عمال بالأجرة في مشاريعه، وأخذ يعمل للوصول إلى هدفه الأكبر بأن يصبح أميراً على المنخورة، واستطاع أن يدجّن أبا المداح الأشرم وإمام مسجد عمر بن عبد العزيز خطيباً المبطون ليكونا بوقين في الدعوة إلى أن يكون سلطاناً على القرية.

ثمة عوامل وأعمال كانت تخدم قاسماً في تحقيق هدفه الأبرز، وهو السيادة على المنخورة، فقد استطاع بمشاريعه الزراعية الكبيرة أن يحوّل كثيراً من أبناء المنخورة للعمل عنده، وبخاصة في سنوات القحط المتتالية، واستطاع أن يحتوي قسماً آخر منهم بما كان يقوم به من ولائم يدعو إليها جماعات المصلّين وسواهم، كما استطاع أن يحتوي قسماً آخر بعد أن سوّر المقبرة وحسّن وضعها، ولذلك أخذ خطيب المبطون في كلّ خطبة من خطب الجمعة يصفه بأنه (العادل) و(المتفهم لأمور النّاس) وأنه قد (استوعب الدين بالقلب والعقل وأنّ أفعاله تصدق أقواله) (ص53)، وكانت نصائح أبي المداح الأشرم عاملاً آخر في وصول قاسم المدهون إلى ما وصل إليه، ففي جلسة بينهما وصف أبو المداح قاسماً بأنه نبيّ المنخورة، ونصحه بأن يتدبّر أمور الشياطين فيها، وهم نوعان: منهم من يستطيع إسكاته بملء فمه ومعدته بالطعام، ومنهم من يحتاج إلى وسيلة أخرى لإسكاته (ص80)، ولذلك كان قاسم الأمين وضع حفنة من الليرات على طبق معدني ودعا الناس إلى أن يأخذوا ما شاؤوا منها، وذلك حين أقيمت الاحتفالات في ساحة المهابيل لتنصيب قاسم المدهون أميراً على المنخورة.

استطاع قاسم المدهون بمساعدة ما تمتّع به من دهاء وحنكة أن يُغير كلّ شيء في المنخورة، فاشترى ضمائر الناس، وغيّر القيم، وساد الرياء والتزلف، وغُيّبت الحقيقة، وقلّ أنصارها وأتباعها ومريدوها، فقد اشترى ضمير خطيب المبطون إمام مسجد عمر بن عبد العزيز، وهو والد زوجته حسنة، وقد صنع خطيب المبطون مجد قاسم، فهو في كلّ خطبة دينية وفي كلّ جلسة يخترع الألقاب والأحداث الأسطورية الملفّقة لينسبها إلى قاسم، مع أنّه يعلم أنّ إسماعيل المدهون كان بخيلاً وكان فقيراً وأنّ قاسماً يعذّب ابنته ويشرب الخمرة، ويزور صبوحة الخليل ليلاً، ومع ذلك يستمع إلى شهادة أبي المداح الأشرم عن قاسم

المدهون، وهو يجعل منه ومن أسلافه أسطورة عظيمة، ثم إنه قد رأى بعينيه اللصوص الذين ضربهم قاسم وشتمهم في ساحة المهابيل أمام الناس وقد تحوّلوا إلى حرّاس لمبنى الإمارة، ولكنّ رزم ا لمال التي كان يُلقيها قاسم في حجره كانت تعميه عن أفعاله جميعها، فيكيل له الألقاب والصفات الأسطورية دون حساب (ص ص100- 102)، ووصل الأمر مع خطيب المبطون إلى درجة يتعذّر السكوت عليها، فقد رسم شجرة لأسرة قاسم المدهون تعود بنسبها إلى سيف الدولة الحمداني، وهكذا صار الأسود أبيض والأبيض أسود في عالم المنخورة، وظلّ أبو المداح والمبطون وهذّال الحسن يسبحون في فلك قاسم المدهون، وعلى أعتابه يتمرّغون (ص114- 115).

وثمة رغبة اتصال أخرى لقاسم المدهون، وإن لم تتحقّق، وهي أن ينال من جسد منيرة ابنة أبي المداح الأشرم بأيّ طريقة، فلما رُزِق بطفله "حكيم" من حسنة بعد ابنتيه بدرية وسعاد كان يتمنّى في قرارة نفسه لو لم يكن هذا الطفل من حسنة.. كان يتمناه من منيرة التي لم تكن تلتفت إليه. كان يحلم بجسدها في أثناء صحوه وسكره، وظل يحقد على "الكلب" غالب الوالبي الذي سيطر على قلبها.. وظلّ يفكّر في طريقة يحصل بها على منيرة.. مرّة واحدة.. لقاء واحد في الفراش.. ثم لتذهب إلى الجحيم (ص94).

غالب الوالبي الشابّ المثقف المتمرّد الباحث عن العدل والحبّ في المنخورة ورغبته في تحقيق الاتصال والزواج من منيرة التي أحبّته وأخلصت له، وضحّت بحياتها في سبيل هذا الحبّ، وشخصيته نقيض لشخصية قاسم، كان غالب يساعد والده في شحذ المحاريث، وهو ذو نشاط جمّ، وقد أهدته منيرة منديلها تعبيراً عن حبّها له (ص35)، وقد أدرك منذ بدايات قاسم أنه يخطّط لخراب المنخورة، ولذلك لم يكن يلبّي هو وطه الأعمى وابن عيسى دعوة قاسم للغداء، كما كان يدرك بأنّ قاسماً سيحوّل الفلاحين إلى أجراء عنده، ولذلك كان يؤلمه ما حلّ بالمنخورة من زيف ورياء، وظلّ يفكّر بطريقة لتحرير قريته من قاسم وهذّال الحسن، وقد وقفت حالته المادية السيئة دون تحقيق رغبته في الزواج، وقد عرضت عليه منيرة غير مرّة مساعدته في هذا الأمر لكنّه كان رجلاً فرفض أن يستلف منها المال (ص51)، ثم أكمل دراسته الجامعية، ولكنّ قاسماً كان يخبّئ لهما مفاجأة صاعقة، فأعلن عن الاحتفال بعرس منيرة وهذال الحسن، وقامت منيرة لترقص في عرسها وطلبت من غالب أن يراقصها، وأعلنت بملء صوتها أنّها لن تكون زوجة إلاّ لغالب، وضربت بطنها بالخنجر، ثمّ قتل هذال الحسن غالباً، وهكذا التقى الحبيبان في الموت بعد أن وقفت الحياة إزاء تحقيق هدفهما (ص ص 189- 196).

وثمّة رغبة انفصال نجدها في شخصية هذّال الحسن، وهي شخصية خلقها وسوّاها قاسم المدهون على الصورة التي يشتهيها ويريدها، ولكنّها غدت تماثل في قوتها شخصية أمير المنخورة، بل إنَّ مجد قاسم المدهون من صنع هذال الحسن، ولذلك صار يشكّل خطورة على ذلك المجد الزائف، وبخاصة أنّه الوحيد المطلع على أسرار قاسم المدهون وأفعاله، كان هذّال الحسن سفيهاً وانتهازيّاً وفاقد الضمير، ولذلك اختاره قاسم لتنفيذ خططه الجهنمية، فرمى إليه برزمة من المال، وكلّفه بأن يبحث عن السفهاء في المنخورة، وأوصاه بالصمت والعمل بسرية تامة، وحذّره من مغبّة أن يدري أحد مهما يكن قريباً بالأعمال التي سيقوم بها (ص ص84- 86).

قام هذال الحسن بأعمال كثيرة في خدمة سيّده ومجده، ومنها إقامة الاحتفال في ساحة المهابيل ووضع حفنة من الليرات على طبق معدني ودعوة الناس إلى أن يأخذوا منها ما يشاؤون، وهو الذي كان يكشف

اللصـوص فـي المنخـورة، ويهـرّبهم إلـى مزرعـة قاسـم ليكونـوا حراسـاً فـي مبنـى الإمـارة، وهـو الـذي صنع لجدران المنخورة آذاناً تسمع وتنقل ما تسمع (ص135)، وصار قاسم ينام مطمئناً، وهذال الحسن يسهر ويراقب بعينـي ذئب ما يدور فـي أحياء المنخورة ومنازلها (136)، فبنـى قاسم سوراً لكتم أنفاس أهل المنخورة بوساطة هذال الحسن، ولذلك حاول قاسم أن يكافئ هذالاً بتزويجه من منيرة، ولتكون منيرة قريبة منه، ولكنّ هذال الحسن الرجل الصغير أخذ يكبر حتى تساوى مع قاسم، وهو الوحيد المطلع على كلّ شيء، فوحده الذي كان يضحك من أعماقه، ولكنه الضحك الذي لا يراه أحد، وذلك لما كان يجري في المنخورة من أحداث غريبة (ص88)، وصار هذال الحسن يبحث هو الآخر، كسيّده عن اللذة بين فخذي امرأة إذا كانا مكتنزين، ويسخر في سرّه من قاسم المدهون ومجده المبني على الأكاذيب (ص134 وما بعدها)، ولذلك أخذ يفكّر بطريقة يتخلّص بها من قاسم المدهون، ليصبح هو الآخر أميراً على المنخورة (ص209 وما بعدها)، وهكذا تحوّلت شهوة الاتصال إلى شهوة انفصال في نهاية الأمر.

<u>ب- علاقة التواصل (Relation de communication):</u> لا بدَّ من أن يكون وراء كلّ علاقة تواصل محرّك أو دافع أو مرسِل كما يسمّيه غريماس، وتحقيق الرغبة موجّه إلى عامل آخر هو المستفيد، أو مرسَل إليه كما يسمّيه غريماس، وعلاقات التواصل كثيرة في بنية هذه الرواية، وقد ذكرنا شيئاً منها في الفقرة السابقة "علاقة الرغبة" ونذكر هنا علاقتين.

تتجلّى علاقة التواصل الأولى في حصول إسماعيل المدهون على محلّ صالح الوالبي ليحوّله إلى طاحونة جديدة من طواحينه، فالدافع هو الرغبة في الحصول على ملك جديد، وقد دفعت هذه الرغبة إسماعيل إلى البحث عن طريقة لإجبار الوالبي على بيع محلّه، والمستفيد أو المرسل إليه هو إسماعيل نفسه، وقد استطاع إسماعيل بوساطة المساعد (بعض الجنود المرتزقة) من شراء ذلك المحلّ بعد أن رفض صاحبه رفضاً باتاً أن يتخلّى عنه، وقال له وهو يضغط على فكّيه: . يا إسماعيل!.. لن تشبع. أقسم بالله لن يشبعك إلاّ التراب. سأبيعك ولكن لا بدّ من رجال يقررون الثمن! (ص11).

وتتجلّى علاقة التواصل الثانية في اتصال قاسم المدهون بصبوحة الخليل، فالدافع هو الرغبة الشهوية الجسدية، وقد كانت صبوحة امرأة جميلة مات زوجها وتركها وحيدة مع بناتها الثلاث، ولذلك انحصر عالمها في المنفعة الشخصية (ص97)، وهي ذات قامة ممشوقة ومشية مغناج وفم صغير كحبّة الكرز وأسنان كحبات اللؤلؤ المرصوص وبياض ناصع، ولكنها كانت تهب جسدها لمن يشتري (93)، والمال هو المساعد على تحقيق الرغبة، والمال عند قاسم وأخيه غصّاب، ومع ذلك لم تسكت صبوحة الخليل عما تعرفه عن قاسم.

<u>ج- علاقة الصراع (Relation de Lutte):</u> تتجه علاقة الصراع في أحد اتجاهين: اتجاه يقف حائلاً إزاء تحقيق علاقة الرغبة وعلاقة التواصل، واتجاه يعمل على تحقيق هاتين العلاقتين، وهنا يبرز دور المساعد ودور المعارض، ويقف الأول إلى جانب الذات أو الفاعل، ويعمل الثاني على عرقلة الجهود في الحصول على الهدف.

نتوقّف أوّلاً عند غالب الوالبي بصفته الشخصية الأكثر قوة وفاعلية ومواجهةً وعناداً، فهو شاب من طبقة صناعية فقيرة كان يعمل مع والده في شحذ المحاريث، وقد تربّى على معرفة الحقّ والعدل والمطالبة بهما، وهو لا يتخلّى عن حقّه بأيّ ثمن، فلما كان في الثانية عشرة من عمره اصطدم مع الحلاق أبي خالد لأنه قدّم

عليه شاباً، وكسر مرآة الحلاّق بسبب فعلته تلك (ص32ـ 33)، وهو متمرّد، ولكنّ تمرّده ناجم عن المعرفة، فهو الذي سعى إلى تشكيل نادي النهضة في المنخورة،و تربّى ثقافيّاً على كتب كرواية "كوخ العمّ توم"، فضلاً عن أنه استطاع أن يتم دراسته الجامعية (ص65)، وتقابل هذه الشخصية شخصيةُ قاسم المدهون، وهما شخصيتان على طرفي نقيض، فقاسم شاب عصري لا يهتم بالثقافة أو المصلحة العامة، وهدفه أن يعيش ويتمتّع بمال والده ويصل إلى السلطة بأيّ طريقة، وهو شاب فاشل، ولكنّه وجد المال بين يديه دون تعب أو جهد، فصنع به رجاله الذين زيّفوا التاريخ، ثمّ إنه حاول أن يلغي تاريخ الفقر ليصنع لأسرته مجداً من التاريخ الكاذب (ص104)، وهو رجل صارم قاسٍ لا تعرف الرحمة طريقاً إلى قلبه، فقد أطلق النار على فرسه (الكحيلة)، لأنها كبت به (ص106)، وغالب الوالبي يكافح قاسماً الذي يحاول أن يجعل الفلاّحين أجراء عنده، وهو يحلم بتحرير المنخورة من قاسم وهذال معاً، ولكنّ انحباس المطر عن المنخورة كان عاملاً مساعداً على تحقيق أهداف قاسم، وهو عامل أقوى من عامل المعارضة الذي يتزعمه غالب وابن عيسى وأبو حسين القحطاني الذي يرفض أن يدعو لقاسم، وهو شارب الخمرة، وهذا ما أفضى به إلى أن يدفع حياته ثمناً لمعارضته، وكذا شأن محمود العباس الذي حاول أن يشهر بندقيته بوجه قاسم، فدفع هو الآخر حياته ثمناً لمعارضته بعد أن سُجن في القبو (ص203ـ 204)، وعُذِّب، وقتلوا والده أمامه ثم قتلوه وقتلوا غالب الوالبي وطه الأعمى، ولم يبق سوى ابن عيسى يفضح النفاق والزيف في المنخور (ص ص 52ـ 53)، ويخطب في الجموع التي جاءت تشيّع أبا حسين القحطاني قائلاً: مات الخير في المنخورة (ص69)، واستطاع قاسم بفضل جبروته وطغيانه أن يحوّل المعارض إلى مساعد، كما هي الحالة مع علي الضمراوي الذي كان مسكوناً بتغيير العالم ومواجهة خطيب المبطون وسيده، ولكنّه صار، بعد أن اقتيد إلى مكان مجهول وعُذّب من أنصار قاسم، أحد رجالاته، فقد شوهد في حفل افتتاح ضريح أبي ذرّ الغفاري، وهو يحمل لوحة من قماش عليها صورة الأمير قاسم، ورفع اللوحة بيديه إلى الأعلى وصاح: يا أهل المنخورة... هو ذا "مولانا" فانظروا إلى يديه الرحيمتين (ص151)، ولم يبق من خصوم قاسم على قيد الحياة سوى ابن عيسى وصبوحة الخليل، وهما خصمان ضعيفان.. أما الخصم الأقوى فهو هذّال الحسن الذي صنعه قاسم، ليكون في نهاية الأمر ندّاً له، وهنا ظلّت هذه الرواية مفتوحة في نهايتها على تأويلات مختلفة، وأهمُّها أنَّ الحرب قائمة لا محالة بين هذين النّدّين، وأنّ أحدهما هو الذي سيبقى، وهذا ما يلمحه القارئ من خلال سرد العوامل في جوانبها الوظيفية والوصفية، وهذا ما تنمّ عنه الأدوار والقوى، وكأنّنا نرى الخواتيم في المقدمات، كما ذهب إلى ذلك أرسطو في صناعة الحكايات.

د. خليل الموسى

متابعات... متابعات... متابعات

الطفل المشكل
في القصة الطفلية النسوية السورية

الشاغل المشكلاتي التربوي:

تعرف موسوعة علم النفس الولد –أو الطفل– المشكل على النحو التالي[3]:

(هو من كان شديد الاختلاف على صعيد الذكاء أو غيره من نواحي الشخصية ومميزاتها عن الأولاد الأسوياء، بحيث إنه يتطلب معاملة خاصة، وعناية فائقة، لكي يتسنى له النمو بصورة تبعث على الرضا والارتياح. ويطلق هذا المفهوم على الولد الذي ينطوي سلوكه على مشكل أو خطر، سواء على الصعيد الفعلي أم صعيد الكمون. كما يوصف به النابغة الصغير أو الولد الخجول الذي يكثر من الانكماش على ذاته).

لقد وعت القاصة العربية السورية هذه القضية بمستويات متفاوتة، غير أنها عكستها في إبداعاتها على الدوام انطلاقاً من وجهة نظر التربية المثلى. ولقد تم رصد العديد من النماذج المشار إليها في التعريف المقبوس –غير أننا سنركز –هنا– على الأطفال المشكلين الذين يسببون خطراً لغيرهم–أو لأنفسهم– مع تميزهم بالذكاء العملي أو (الكامن) والذي يوجه أفعالهم وسلوكهم فيبدون في صور شتى، ولهذا يرى الدكتور عبد المنعم الحفني أن الطفل المشكل[4]:

(هو الطفل كثير المشاكل.. ويأتي إشكاله من عجزه عن التوافق اجتماعياً بسبب عادات فيه قد مارسها طويلاً، وأصبح يأتيها بشكل تلقائي يصادمه بالعرف ويجرِ عليه السخط، أو لأن به سمات عصابية تحول بينه والتكيف اجتماعياً بشكل صحيح).

يمكن الادعاء أن هذه النماذج ليست كثيرة في القصة العربية بعامة، وقصة الأطفال بخاصة، وحين تتم مقاربتها فإن ذلك يجري بكثير من الحذر والحيطة، خاصة نماذج الأطفال المشردين والجانحين.

من جهة ثانية يمكن القول: إن بعض هذه النماذج قد تم طرحها ولكن بعدد قليل من القصص. ولعل مردّ ذلك عائد إلى الشعور الضمني بأن الأسرة العربية ما زالت بخير. وإذا كان مثل هذا الإيمان غير

---

[3]-موسوعة علم النفس ص 335. إعداد الدكتور أسعد رزق –مراجعة الدكتور عبد الله عبد الدايم– المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2-1979.

[4]-موسوعة الطب النفسي. د.عبد المنعم الحفني مجلد 2 ص 825. مكتبة مدبولي–مصر–1995–ط2.

صائب كثيراً، لأن الشوارع العربية تزخر بكثير من الأطفال العاملين على الأرصفة بشتى الأعمال ويحتاجون إلى من يرصدهم ويكتب عنهم -ناهيك عن دور المؤسسات المعنية بإنقاذهم من محنتهم فإن الأمر يبدو وكأن مقاربة موضوعات- ومشكلات- التشرد، وعمالة الأطفال والجنوح ما تزال مخيفة للقاصين جميعاً، فكيف بالمرأة المبدعة العربية؟!.

يتبدى الطفل العدواني المشاكس في حالات شتى، أهمها نزوعه نحو التسلط والزعامة، والقيادة. ولهذا نرى معلمي ومعلمات الأطفال يعالجون ذلك بأن يكرسوا هذا الطفل (عريفاً) قائداً على أطفال الصف. إنهم يفعلون ذلك تحاشياً لسلوكه. فالطفل العدواني هو الذي يلمك مشاعر الكراهية أو الميول والرغبات العدوانية لكي يحصل على ما يريد، وهو غضوب، عيّاب، طويل اللسان متمرد على كل سلطة، لكنه يطلب السلطة لنفسه، يحب العراك، شتام وسبّاب.. إلخ[5]، ومن هنا يختلف هذا النموذج العدواني عن نموذج الطفل الزعيم والقائد، الذي هو أكثر صلة بالآخرين، وأخصبهم فكراً واقتراحاً، وأوسعهم قدرة على التنظيم، وأقلهم مراعاة لمصالحه الشخصية[6] لذلك كان من الخطأ اعتماد الطفل العدواني عريفاً للصف مهما كانت مبررات المعلم.

أ-الطفل العدواني/ المشاكس:

تفرد القاصة ((ضحى مهنا)) في قصتها (الكرم والمدرسة)[7] مساحات واسعة لشخصية الطفل (عيد) كنموذج للمشاكس العنيد، المندفع إلى الزعامة والقيادة، وكبطل مضاد للطفلة (يمنى) التي تمتلك سمات (الزعيم والقائد)، حيث يقلدها بعض الأتباع في سلوكها الابتكاري التنظيمي الذي هو من أهم عوامل التعاون الاجتماعي[8]، على العكس تماماً من (عيد) الذي يقوم بمؤامرات لشق الجماعة ضد (يمنى) وخفض إنتاجية العمل في كرم الزيتون، وإتلاف الكثير مما تم قطافه. وبالتوازي مع هذا الطفل (عيد)، تقدم ضحى مهنا أطفالاً آخرين يقومون بتخريب ما تم جمعه من محصول الزيتون هم أقارب العجوز صاحبِ الكَرْم.

وإذا كان (عيد) ساعياً إلى الزعامة بسبب غيرته من نجاحات (يمنى) الدائمة، فإن هؤلاء الأطفال عدوانيون بسبب حرصهم على ملكياتهم العائدة إلى أهليهم أقارب العجوز صاحب كرم الزيتون. وبذلك تنجح القاصة في اعتبار أن فعل العدوان لا يبرره أي مبرر ما دام ضاراً بالآخرين وبالنفس أيضاً. ولهذا فإن (عيد) باعتباره طفلاً عدوانياً قد انطوى على نفسه وعلّق نفسه فوق شجرة الزيتون يقطفها وهو يقول في نفسه: (ما قاله المعلم حق، لكنْ هذه اليمنى متى تكف عن منافستي وإغاظتي)[9]. ولنلاحظ هنا أن من خصال العدواني المشاكس أنه يبقى وحيداً لا أحد يطيعه أو يحاكيه بسبب سوء سلوكه.

إن ((ضحى مهنا)) التي تنجح ببراعة في تقديم شخصيات مشكلةٍ توازيها من طرف آخر القاصة ((نهلة السوسو)) بقصتها الجميلة (شقائق النعمان)[10] وهي ترصد الطفل (حسين) المتمرد على أوامر أمه وهي تكلفه القيام بمهام كثيرة.

ما تجدر الإشارة إليه أن (حسين) نهلة السوسو ليس عدوانياً وإنْ كان مشاكساً، عنيداً ومتمرداً. وما ذلك

(5)-موسوعة الطب النفسي د.الحفني مجلد أول ص720. مذكور 1995-ط2.

(6)-الطفل من المهد إلى الرشد محمد خلف الله ص128. المطبعة الرحمانية -مصر 1939-ط1.

(7)-ضمن مجموعة قالت الشمس للأطفال ضحى مهنا ص51. اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1992-ط1.

(8)-الطفل من المهد إلى الرشد محمد خلف الله ص128. مذكور.

(9)-الكرم والمدرسة ضمن قالت الشمس للأطفال ص110. مذكور.

(10)-ضمن مجموعة سوار دالية ص125. اتحاد الكتاب العرب-دمشق-1992-ط1.

إلا لأنه يريد أن يعيش طفولته في اللعب والمرح والحرية والاستماع إلى الحكايات. وهو مشاكس عنيد لأنه يفتقد إلى حوار ديمقراطي مع الآخرين، كباراً وصغاراً. وإذا كانت زيارة الجدة العجوز المغتربة سوف تعيد تقويم سلوك حسين بعد جهد مضن فلأن وعي مشكلته، وهي مشكلة وحدته، كانت الأصل في إقامة صداقة معه عبر الحوار الديمقراطي والحكاية والإجابة على أسئلة كثيرة.

إن أفعال الطفولة لدى ((نهلة السوسو)) مبرّرة دائماً باعتبارها بريئة، خالية من أي نية سيئة، رغم أن بعض السلوك يكون غير لائق أدبياً تجاه المجتمع. ولكن نهلة السوسو تصر على زج الطفل (حسين) في أتون التجربة، ليس ليتعلم منها فحسب، بل ليدركها ويعيها، فتشكل له سلوكاً ثقافياً ومعرفياً، ولهذا ستكون علاقته بجدته التي تعجب به كثيراً علاقة مميزة، قوامها الثقة والمحبة والتفاهم.

وعن عمد تضع ((نهلة السوسو)) (حَسينها) ضمن مجموعة أطفال وهم يجمعون الحطب لبيوتهم لتكشف تمايزه عنهم –بعد اتصاله بجدته– في وعيه للطبيعة من جهة وللأفكار المجردة؛ بالشهادة وزهرة شقائق النعمان، وإدراكه أن الربيع يبدأ بزهرة، الأمر الذي استدعى جدته لتقول له بكل حنان وشاعرية: (ستصبح شاعراً يا صغيري)[11] لتؤكد القاصة السوسو على أهمية علاقة الكبار بالصغار إذا وعى المرء ذلك. بل إن ((نهلة السوسو) لا ترى الطفل –بناء على نموذجها الطفلي حسين– كائناً قاصراً ولا معوقاً. بل هو إنسان كامل ضمن مواصفاته وتجربته وخبرته. ولهذا فهي –القاصة– تعامله في سردها الفني باحترام واهتمام، وتجعله بؤرة رئيسة وبطلاً للقصة، كما فعلت زميلتها ((ضحى مهنا)) مع (يمنى وعيد) في قصة (الكرم والمدرسة). لقد أحاطت كلتا القاصتين أبطالهما بشخصيات طفلية لتبرزا الجوهري في نماذج (يمنى–عيد–حسين).

ب–الطفل الأناني–إيثار الذات:

تعرف موسوعة علم النفس الأنانية أو إيثار الذات بأنها[12]:

(تسمية تطلق على موقف أخلاقي أو اجتماعي ينطلق من الافتراض القائل بأن الباعث الأساسي وراء كل تفكير أو تصرف أخلاقي هو الحفاظ على المصالح الذاتية للفرد وإيثارها على ما عداها).

وإذا كانت الأنانية، أو الأنوية، هي النزوع عند الإنسان إلى السلوك وفق مصالحه الخاصة فإن الأناني هو المدفوع –بالدرجة الأولى– بمصلحته الذاتية[13]. إن هذين التعريفين المتطابقين لا يحددان نوعية المصالح الذاتية، وهذا يعني أن هذا المفهوم يشمل كل كبيرة وصغيرة، مادية أو معنوية. ولعلنا ونحن ننظر في أنانيات الأطفال لا نرى سوى ما هو متعلق بملكيات صغيرة جداً، أو بما هو معنوي، وهذا كثير. غير أن لدينا نماذج من إيثار الذات –الأنانية– ما يختلف عن مضمون التعريفين ويفارقهما.

في قصة (قمر وأمنيات) للقاصة ((أميمة إبراهيم))[14]، تتمنى الطفلة (جنى) أن تظل الشمس مشرقة لها وحدها من دون الناس الآخرين، وتعلن صراحة أنها تحب الشمس وحدها (أنا ولا أحد غيري يحبها.. ص95).

---

[11]–ضمن مجموعة سوار دالية ص125. مذكور.

[12]–موسوعة علم النفس ص12. مذكور.

[13]–معجم العلوم النفسية الدكتور فاخر عاقل إنكليزي عربي –ص127. دار الرائد العربي–بيروت 1988–ط1.

[14]–مجموعة كيف صارت الأحلام حكايا –القصة ص93. أميمة إبراهيم. مؤسسة علا للصحافة والطباعة–حمص–سورية 2001–ط1.

صحيح أن (جنى) تحلم، غير أن هذا حلم تدميري في مضمونه، لأنه سيحرم شعوباً أخرى من نعمة الشمس، وسيحرم أراضي تحتاج إليها لاستكمال دورتها الطبيعية، ولهذا قلنا: إنه بقدر ما هو حلم، فإنه تدمير، والحلم بتملك ما هو عام فعل أناني خطير، لهذا لم تتوان القاصة عن زج بطلتها في تجربة مريرة، حيث قام القمر بتلبية رغبة (جنى) الأنانية إذ (مسح عينيها بأشعته الفضية، ورمى لها خيوطاً سحرية تعلقت بها وطار بعيداً بعيداً، وتوغلاً في ظلام دامس، وليل حالك، فلم تر شيئاً.. كان الكون مظلماً، مخيفاً.. صرخت وصَرَخت طويلاً وضاع صوتها في ظلمة الليل الحالكة وهي تصيح: أين الشمس، لم لا تبدد بأشعتها ظلمة هذه البلاد؟!)[15].

لقد اكتشفت (جنى) خطورة رغبتها في امتلاك الشمس وحدها، كما اكتشفت أن الناس جميعاً يحبون الشمس مثلها لأن الشمس للجميع، ولولاها لما كانت حياة على الأرض. وإذا كان هذا النموذج قليلاً في القصة عموماً فلأن نقيضه –أعني إيثار الآخرين على الذات– يشكل النموذج المسيطر لأنه أكثر وأفضل تعليمية وتربوية للقراء الصغار بعامة. لكن ينبغي التنبه إلى أن القاصة قد قدمت في القصة نفسها نموذجاً لطفل آخر يحلم بركوب الشمس والسباحة على ظهرها كونه معوقاً، وهو حلم غير ضار بالآخرين!!

ج–الطفل الاتكالي/ اللامبالي:

التوكل والتواكل.. هو الاستسلام للغير والاعتماد عليه، ويتضمن هذا السلوك إشعاراً بالعجز عن القيام بأمر ما، مضافاً إليه صفة الجبن[16]. ويميل الأطفال من هذا النوع إلى الليونة والكسل والتدلل كثيراً، وإلى اللامبالاة في أحيان أخرى.

لقد رصدت الأدبيات العربيات هذه السمة لدى الأطفال، وحولتها إلى نماذج أدبية دون الإساءة إليها وتشويهها، بغرض معالجتها، ومعالجة أمثالها من الأطفال.

إن نموذج الطفلة (دالية) في القصة المسماة باسمها (سوار دالية) لـ((نهلة السوسو)) يكشف عن أهمية باللغة، خاصة وأن القصة تحمل اسم البطلة الأولى، وأن المجموعة القصصية تحمل العنوان ذاته، مما يشي بأن القاصة نهلة السوسو تعلق أهمية بالغة على احترام الأطفال ممن هم من هذا النوع للأخذ بيدهم ومحاولة معالجتهم من مرضهم[17].

وإذا كانت ((نهلة السوسو)) قد عبرت عن فاعلية الحبكة بوضع بطلة عاملة كنموذج مضاد هي (نسيمة) للنموذج الاتكالي اللامبالي والمدلل –وهو هنا (دالية) فإن إمكان الإصلاح يفصح عنه اسمها المشتق من كرمة العنب، وهذا صنيع طيب من نهلة السوسو ووعي نفسي واجتماعي هام، وأن الطفولة بريئة، وتنمو بحسب الوسط الاجتماعي.

إن نموذج (دالية) يفصح عن لا أبالية مطلقة تجاه الآخرين، ولهذا تظن (دالية) أن (نسمية) شحاذة حين تراها وهي قادمة إلى والدها لتعطيه أساور الذهب. وحين يكون احتفال عيد ميلادها تتلقى هداياها بكثير من اللامبالاة، بما في ذلك (السوار) الذي صنعه أبو (نسيمة) بإتقان وزينه بالأهلة والأقمار فإذا هو قطعة فنية

---

[15]–نفسها ص97-98.

[16]–انظر مادة (وكل) في المعجم الوسيط.

[17]–مج سوار دالية والقصة نفسها ص27. مذكور.

نفيسة أدركت قيمتها (نسيمة) بينما رمته (دالية) دون أن تأبه للجهد الإنساني العظيم الذي أبدعه.

إن مجمل سلوك (دالية) العملي يفصح عن انقطاع تام عن مخالطة أتراب لها من جهة، وعن حياة رفاه ودلال، وعن خدمات شتى تقدم لها دون أدنى تعب أو جهد من قبلها، ولهذا يشكل هذا السلوك خطراً أكيداً على حياة الأطفال المستقبلية لأنهم سيكونون غير قادرين على التكيف مع الواقع فيما لو صاروا مستقلين عمن كان يعولهم، ناهيك عما يلحقونه بالآخرين من أضرار معنوية ومادية. ولما كان وعي نهلة السوسو بهذا النموذج حاداً، فإن معالجتها له كانت في غاية الشفافية والموضوعية كونها لم تلحق بالفنانين أي ضرر، خاصة حين جعلت بطلتها العاملة (نسيمة) تدرك أن الإنسان الكامل هو المعتمد على نفسه، أي العامل، كنموذج مرغوب ومطلوب.

أما ((جمانة طه)) فتعالج الموضوع نفسه من وجهة نظر أخرى، ولكن دون التوغل فيه عميقاً. إنها تقدم شخصية الطفل (شادي) في قصتها (عطلة الربيع)[18] مهملاً لثيابه، مهملاً لتوضيبها في خزانته، مهملاً القيام بأي عمل في يوم العطلة، لأن العطلة للراحة واللعب فحسب. (ص19). وحين يصر صديقه حسام أن العطلة (هي راحة وعمل معاً. ص20) يمتثل شادي ويقوم بتنظيف الحديقة.

ما يميز شخصية (شادي) هنا أن اتكاليته غير واضحة وضوحاً مباشراً، لكن لا أباليته هي البارزة، وهي الدالة على إهماله، مما يشير إلى أن الآخرين من أسرته لا ينبهونه إلى ذلك كونهم يقومون عنه بمثل هذه الأعمال. ولكن سلوكه المباشر مع ملابسه التي رماها في خزانته دون أن يكلف نفسه تسليمها إلى والدته لغسيلها واعتماده على الآخر لاكتشافها يدل صراحة على اتكاليته ولا مبالاته. ولو أن الكاتبة عمقت هذه اللحظة السلوكية لكانت شخصيتها الطفلية (شادي) أكثر تماسكاً وتكاملاً.

غير أن القاصة ((ضحى مهنا)) تقدم لنا هذه الشخصية بأسلوب مختلف عن ((نهلة السوسو)) و((جمانة طه))، حين تقدم مجموعة أطفال متكاسلين في دروسهم، ويرغبون في نجاح ممتاز ليس عن طريق اجتهادهم وجدهم، بل عن طريق (التنجيم) بالفنجان، وصنيع كهذا يلفت الانتباه إلى قضية اجتماعية خطيرة هي اعتماد المجتمع على النبوءات وشعبذات المنجمين الكاذبين وتغريرهم بالأطفال وسلب أموالهم وخداعهم.

وبذلك تربط ضحى مهنا مشكلة اتكالية الأطفال على التنجيم بما هو حقيقة، والدجل بما هو تلبية بديلة عن الاجتهاد.

إن شخصيات ((ضحى مهنا)) في قصتها الجميلة (الأسئلة فنجان الزيت) تؤمن أن فنجان زيت المنجم سيعطيهم أسئلة الامتحانات، الأمر الذي سيوفر عليهم تعب الدراسة لمجمل الكتب، وسيكتفون بصفحات خاصة بأجوبة أسئلة الفنجان. ولكن الذي حصل أنهم جميعاً نالوا درجات متدنية حين اكتشفوا أن أسئلة فنجان زيت المنجم ليست هي التي على أوراق الامتحان. جرى هذا على العكس من الأطفال الذين اعتمدوا على أنفسهم وعلى كتبهم فحصلوا على نجاحات باهرة، واحترام وتقدير الآخرين.

ما هو ملفت في هذه القصة طرافة شخصياتها اللامبالية، الاتكالية، وهي تفخر وتزهو وقد حصلت على أسئلة فنجان الزيت، وقامت كل شخصية تطلق تصريحاتها. فطفلة تسخر من المجتهدين الساهرين ذوي العيون الحمر. (ص22). وطفل لم يعد في حاجة إلى دعاء أبيه وأمه، فتنكر لبركتهما، تماماً كما تنكر

[18]-ضمن مجموعة مغامرة سمكة ص17. اتحاد الكتاب العرب-دمشق 2001-ط1.

للمجتمع (ص23). ولكنهم جميعاً تأخذهم المفاجأة، إذ لا شيء في ورقة الامتحان. هنا تقوم ضحى مهنا بوضع هؤلاء الأطفال موضع السخرية اللطيفة دون أن تسبب ألماً أو قسوة، رغم قسوة الموقف لحظة الامتحان. وهي لحظة درامية بكل معنى الكلمة، وهي تحديداً لحظة التربية الراقية ليكتشفوا زيف ما فعلوا، وخطورة اتكالهم على الغير وبخاصة التنجيم بالفنجان أو قراءة الكف وغير ذلك لأن العاقبة كانت قاسية حقاً.

د–الطفل المحروم:

يتضمن هذا المفهوم الحرمان من العطف والحنان والرعاية، وحق اللعب والتملك الشخصي البسيط، أو العيش ضمن أسرة متكاملة متعاونة، ولهذا سنرى أطفالاً وحيدين وشبه مشردين رغم أنهم يعيشون وسط عائلة. غير أننا لا نكاد نعثر على قصص لأطفال مشردين في الشوارع، كما نرى واقعياً. ولعل مرد ذلك يعود إلى اقتناع الكتاب بأن المجتمع العربي ما زال متماسكاً على صعيد الأسرة، أو لأنهم –الكتاب– يمتنعون –عن قصد– عن ملامسة هذا الموضوع باعتباره إشعاراً بالضعة الاجتماعية أمام الآخر. علماً بأن قصصاً أجنبية قد عالجت الطفل المشرد واليتيم والمنبوذ دون الشعور بأي غضاضة.

ومع ذلك فإن القاصة ((قمر كيلاني)) لا تتوانى عن طرح هذه القضية من خلال قصتها (ثامن الأنهار)[19]، حيث تقدم بطلتها (كوثر) وهي تسترجع مقطعاً زمنياً من حياتها وهي طفلة تعيش وحيدة بين إخوة صبيان كثر، وأم ولود وأب عاجز فقد وعيه بالعالم. لذلك كان مطلوباً من (كوثر) الصغيرة أن تلبي مطالب أمها دائماً، خاصة جلب الماء بسطل حديدي من النهر. ولكثرة ما تبذله من أعمال بيتية مضنية حرمتها من ممارسة حقوقها في اللعب والحرية والطفولة البريئة باتت تحلم بعالم غرائبي يحل لها مشكلتها.

إن مشكلة (كوثر) تقوم على فقدان الاتصال بالآخرين رغم وجودهم حولها، ولهذا فإن افتقادها إلى الحنان والعطف والطفولة دفعها إلى تعويض ذلك مع النهر، لتجد نفسها فيما بعد في الشارع شريدة. إن القاصة قمر كيلاني تتعاطف كثيراً مع الطفلة (كوثر) وتدعم تعاطفها بالإلحاح على حق ممارسة الطفولة بكل أبعادها، وإلا أدى ذلك إلى التشرد، دون أن تنسى دور البيئة الاجتماعية السلبية في دفع الطفل إلى الجنوح، وإلى إظهار المصير الفاجع حين يكبر هذا الطفل وتتناهبه شهوات الرجال الطامعين إذا كان الطفل أنثى مثل (كوثر).

وإذا كان نموذج (نسيمة) الطفلة الوحيدة لدى (نهلة السوسو) مختلفاً رغم الفقر والفاقة[20]، مختلفاً عن نموذج قمر كيلاني، فلأن نهلة السوسو تضع بطلتها (نسيمة) الصغيرة في بيئة واعية قوامها الأب العامل المنتج والفنان والراعي العظيم والواعي بحقوق الطفولة، ولهذا نمت (نسيمة) سليمة من كل عاهة، لأنها على الدوام تقيم اتصالاً نموذجياً مع والدها عبر الحوار الديمقراطي الواعي الخلاق.

هـ–نماذج متنوعة:

ثمة نماذج أخرى للأطفال اشتغلت عليها المبدعات العربيات السوريات وإن كانت قليلة، مثل الطفل الخجول كما في قصة ((نهلة كامل)) (عندما غنت ريم)[21]، والتي تنفتح فيها على الآخرين عبر مشاركتها في الأنشطة الفنية الجماعية في مدرستها، وبذلك تعالج القاصة مشكلة خوف الطفل من مواجهة الآخرين،

---

(19)–ضمن مجموعة الصيادون ولعبة الموت.. ص186 والمجموعة موجهة للكبار. اتحاد الكتاب العرب –دمشق1978–ط1.

(20)–سوار دالية ضمن مجموعة سوار دالية ص27. مذكور.

(21)–مجلة المعلم العربي العدد 11 السنة /1978/31 نهلة كامل. دمشق –وزارة التربية.

كباراً أو صغاراً فتؤكد على دور الأنشطة المدرسية الجماعية في تجاوز مثل هذه المشكلات.

ومثل ذلك تعالج القاصة ((جمانة طه)) مشكلة الطفل الضجر القلق في قصتها (أحلام صبي)[22] حيث الطفل (فارس) يحس بالضجر والملل فيحاول أن يسرّي عن نفسه بالتلفاز، ليقوده هذا الجهاز عبر عروضه إلى أن يرى نفسه فارساً، يحرر فلسطين. وحين تخبره أمه أنه ما زال صغيراً، يعلن (ولكنني ضجر ومتضايق، وسأذهب الآن بعيداً. ص12). وعبر حوار مع أمه يتنقل فارس من اختيار إلى آخر، فمرّة هو (سمكة) ومرة (صخرة) ومرات طائراً وقارباً بحرياً وأرنباً.. إلخ. وفي كل مرة تقول له أمه: إنه مهما تحول فإنها ستظل قربه ومعه لتسهر على راحته وترعى شؤونه وتبعد عنه الضجر.

إن ((جمانة طه)) هنا تقيم قصتها على جدل حواري بين الأم وابنها الضجر، وهي إذ تفعل ذلك فإنها تنفس عنه وتمتص منه سأمه ومله وضجره، فتفرغه من شحنته الانفعالية، وبذلك أمّنت ((جمانة طه)) للطفل فرصة الكلام والتعبير عن الرغبات بالتحولات الخارقة، لكنها في النهاية حققت تواصلاً بين الأم وابنها كحالة نموذجية لم تقدم على الكف والمنع والزجر، بل على الحوار السمح الحنون المتكافئ.

من المؤكد أن الطفل المغامر يستحوذ على اهتمام الأطفال كثيراً لأنه يحقق لهم متعة عبر تمثل حركي مشابه. ولهذا فإن قصص المغامرات وما تنطوي عليه من مفاجآت ومجاهيل في المكان والزمان والحبكة تثير الأطفال وتشدهم إليها.

لقد امتثلت القاصة ((لينا كيلاني)) إلى ذلك عن وعي تام بتلك الحقيقة خاصة الأطفال ما بين (11-15) سنة، هي سن البطولة والمغامرة بالنسبة للذكور فكتبت روايتها الجميلة (رحلة في عالم مجهول)[23]، ووصفتها بأنها رواية للفتيان.

تشكل هذه الرواية نوعاً من السيرة الذاتية، بل هي تقوم في بنيتها على إبراز مقطع من سيرة ذاتية لشاب عمره عشرون سنة اسمه سامي. والمقطع الزمني يعود إلى يوم كان عمره ثلاث عشرة سنة وسافر مع أبيه على طائرة إلى جنوب إفريقيا. وتشاء المصادفة أن تتعطل الطائرة لتهبط هبوطاً اضطرارياً في صحراء كالاهاري حيث لا ماء ولا طعام ولا بشر. ويمضي سامي مع أبيه وركاب الطائرة نصف سنة يعانون جميعاً خطر الموت يوماً بعد يوم حتى يتم إنقاذهم.

لكن، وعلى الرغم من أن الرواية لا تقدم مغامرات من النوع المتداول فإن معايشة الموت المحتم في الصحراء يعدّ مغامرة بحد ذاته. غير أن ((لينا كيلاني)) ما كانت تريد أن تقدم مغامرة بقدر ما كانت تريد تقديم معلومات خاصة بصحراء كالاهاري التي تؤكد صدقيتها منذ الصفحة الأولى. ولكي تفعل ذلك ابتكرت شخصية (سامي) الشجاع الواعي المتعلم القادر على التكيف مع المستجدات، والقادر على الملاحظة والتقييم والاستدلال. ولهذا يمكن الادعاء بثقة أن ((لينا كيلاني)) قدمت لنا نموذجاً مثالياً مرغوباً، وإن كان مبالغاً فيه قليلاً. لكنّ ما هو أصيل في الرواية هو هذا العطف البالغ والثقة المطلقة بالطفل الصغير ابن الثلاثة عشر ربيعاً، حتى ليمكن الادعاء أننا نستطيع تبني هذا النموذج دون أدنى صعوبة لما فيه من محاسن وسمات طيبة ولطيفة وغيرية وحب للآخرين، خاصة الزنوج المعدمين ممثلين بالطفل الزنجي الذي

---

[22]-ضمن مجموعة مغامرة سمكة ص11. مذكور.

[23]-رحلة في عالم مجهول لينا كيلاني رواية للفتيان. وزارة الثقافة -دمشق-1995-ط1.

تعرف عليه سامي وسط هذه الصحراء القاحلة وتبادلا الهدايا. غير أننا لا نستطيع أن نغفل عن أن فنية القصة هذه تسير بحبكتها وفق خط أفقي يشبه قصص الحيوان التي أنتجتها المؤلفة نفسها.

5-شواغل فنية -استنتاجات:

1-انشغلت المبدعات العربيات السوريات بقضية اللغة الموجهة إلى الأطفال، إذ على الرغم من الكتابة باللغة العربية الفصحى إلا أنهن حرصن على إنجاز لغة عصرية تمتاز بلدانتها وطزاجتها، حيث زخرت بما هو متداول ومألوف، مع الحفاظ على عدم الإسفاف أو مماثلة العامية وتراكيبها. ويلاحظ المرء هنا صيغاً من الجمل القصيرة الدالة والمعبرة، سواء أكانت القصة قصيرة أم طويلة.

2-تبنت القاصات في الأعم الغالب نمطاً سردياً تعاقبياً من حيث الزمن، وهذا بدوره أمّن لهن وحدة مضمونية عبر حبكة رئيسة واحدة بسيطة، خاصة ما يتعلق بقصص الحيوان والأشياء، وما يتعلق بشاغل الشخصيات القيمية، التي صنفناها تحت محور السرد التعليمي.

3-يلاحظ على الدوام أن قصص الشخصيات القيمية يميل في عمومه إلى إنتاج نماذج مثالية من الأطفال حتى وإن حملت أسماء دالة عليهم، وهذا يقود إلى أن هذه النماذج تحمل طابعاً عاماً يمكن أن ينطبق على كل أطفال العالم، كون هذه النماذج لا تخصص بسبب حرص القاصات على تقديم معلومات ومعارف علمية كما في قصص الحيوان أو نماذج القيم.

4-واستناداً إلى ما سبق فإن الاستنتاج المنطقي يقود إلى أن مجمل قصص الحيوان والنماذج البشرية المثالية لا تجافي السرد القائم على حبكة بسيطة واحدة، بحيث لا يجد المرء كبير صعوبة في اعتبار الأعم الأغلب من هذه القصص يشبه بعضه بعضاً، أو هو موضوعات متنوعة لحبكة واحدة، ولحدث واحد، ومصائر واحدة. ونعود إلى التأكيد أن سبب ذلك هو الحرص على توفير وتقديم معلومات ومعارف علمية في الدرجة الأولى.

5-ينفرد الشاغل الثالث، وهو محور القصص التي اعتنت بنماذج الأطفال المشكلين بسرد يهتم بالعوالم النفسية للأطفال من جهة، وبالبيئة التي تحوطهم. وقد وفرت هذه القصص نماذج طفلية جيدة، وعالجتها بأسلوب تربوي متقن عن طريق حوار ديمقراطي مع شخصيات كبيرة بهدف إفساح الفرص المتنوعة للتعبير وإبداء الرأي.

6-امتلكت النماذج المشار إليها في البند الخامس مصداقيتها الفنية بسبب امتلاكها لمصداقيتها الواقعية، مما يدل على خصوصيتها وهويتها الثقافية النابعة من بيئتها.

7-انشغلت القاصات عموماً بتقديم حواريات داخل السرد، غير أن بعض القصص قد تحول إلى ما يشبه المشهد المسرحي الدراسي، خاصة القصص المشكلاتية، فكانت قصص نهلة السوسو وضحى مهنا وغالية خوجه وقمر كيلاني خير دليل على ذلك. لكن يمكن الإشارة إلى أن أسلوب القاصة غالية خوجه يحتاج إلى وقفة دراسية مستقلة لما يمتاز به من نزوع حداثي يتعلق بتقديم سرد يخالف المألوف، خاصة عملها على المأثور الحكائي العربي والعالمي، وقد تجلى ذلك من خلال لغة مخصوصة، وحبكة غير تقليدية.

8-على الرغم من أن بعض القاصات قد انشغلن بالطفل المشكل إلا أنهن عاملن أبطالهن بكثير من الحنان والعطف والاحترام، مما قادهن إلى أن يكن موضوعيات وأن ينجزن قصصاً تمتاز بفنيات جيدة. وقد

ظهر ذلك من خلال حسن اختيار الموضوعات وطبيعة الحبكات، واستخدامهن لضمير المخاطب كما فعلت باقتدار القاصة غالية خوجه لتظهر وكأنها راوية تحكي للطفل حكاية هو بطلها، فتدفعه إلى المشاركة. لذا كان صنيعها هذا جميلاً وحداثياً وفعلاً يستحق التقدير والاحترام.

9-انشغلت القاصات برصد طبيعة البيئات الاجتماعية وأدوارها وأثرها في تشكيل سلوك الأطفال وثقافتهم، وبالتالي مشكلاتهم، إيماناً بأن أصل كل مشكلة كامن في هذه البيئة.

10-مع ذلك يلاحظ المرء أن الانشغال بمشكلات الأطفال، أو الأطفال المشكلين يكاد أن يكون ضئيلاً بالقياس إلى النموذجين التعليمي والقيمي. وربما يكون مرد ذلك عائداً إلى عدم انشغال المبدعة العربية السورية –مثلاً– بالطفل المشكل كون القاصة تعنى بالقيم والنماذج المثالية التربوية، أو لأنها تخشى طرح مثل هذه الموضوعات أو مقاربتها رغم توفرها في الشارع العربي بدءاً من التسرب من المدرسة وعمالة الأطفال ومشكلات الأسرة العربية، وانتهاء بجنوح الأطفال.

11-كما يلاحظ المرء أنه في حال الحديث عن شخصية طفلية مشكلة تنحو اللغة منحىً عاطفياً غنائياً، مما يشي بتعاطف القاصة مع الطفل المشكل، برغم بعض الإلماحات الخاصة بما هو سالب في هذا الطفل. ولهذا كررنا القول في ثنايا الدراسة أن القاصات لم يلحقن أي أذى بالشخصيات المشكلة على الإطلاق، بل حاولن احترامها رغم ما فيها من نقائص.

12-إن قياس نسبة قصص الأطفال المشكلين إلى قصص الأطفال الأسوياء –نماذج القيم– وقصص الحيوان تكشف عن تأخر في رصد الواقع الاجتماعي، لأن الكميات الكبيرة من قصص النوع الثاني تبعد الانتباه عما يجري في الواقع من جهة، وتشير –ولو من بعيد– إلى أن القاصات العربيات السوريات –على الأقل– لا ينطلقن من استراتيجية محددة في اختيار الموضوعات أو الشخصيات مما يجعل مستوى الأسلوب لديهن تقليدياً في الأعم الأغلب.

***أخيراً:**

للأسف البليغ يشكل غياب الإبداع العربي بعامة، والنسوي منه بخاصة، من أسواق الكتاب في الدول العربية ظاهرة سلبية، تجعل كل دراسة من هذا النوع محفوفة بمخاطر النقص والعجز والقصور.

وللسبب ذاته فإن اختيارنا لقصص الأطفال، أو لقصص موجهة للكبار انشغلت بشخصيات طفلية، يأتي تلبية لواقع أن القصة أكثر حضوراً بين أيدي الأطفال. لكن ما هو جدير بالملاحظة هو أن قلة قليلة من الكاتبات هن مسرحيات، وبعضاً منهن شاعرات، ونادرات هن السينمائيات والروائيات.

وبالتالي يمكن الادعاء أن كثيراً من القصص الموجهة للكبار لا تولى شخصيات الأطفال الموجودة فيها عناية بالغة إلا ما كان متعلقاً بشخصيات الكبار ومشكلاتهم أو ذكرياتهم وسِيَر حياتهم وهذا ما يؤسف له. لهذا –ولغيره– كان لا بد من أن تكون قصص الأطفال المصدر الأول لهذا البحث.

❒ **محمد بري العواني**

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضي

اشتمل العدد 391 من مجلة الموقف الأدبي لشهر تشرين الأول عام 2003 على القصص الآتية:

1-عزف على خيط مسبحة. لـ "تاج الدين موسى".

2-غبار. لـ "رباب إبراهيم هلال".

3-أسير الأوهام. لـ "عمر الحمود".

4-وجوه راحلة. لـ "ليلى مقدسي".

5-الأحفاد. لـ "نصر محسن".

6-هذيان. لـ "سلام حرية".

7-مسعود فوق الجسر. لـ "ابتسام شاكوش".

أولاً: قصة "عزف على خيط مسبحة. لـ "تاج الدين موسى"

تجنح القصة إلى استخدام اللغة الشعبية المفصحة التي أجاد "حسيب كيالي" استخدامها في القصة السورية، وترك فيها آثاراً فنية لا تضارع بأسلوبها الواقعي السهل الممتنع.

إن بنية القصة السردية تغرق في الواقعية التي تقترب من لغة الحياة اليومية في البيت والمؤسسة والشارع، وتسهم في تجسيد اللقطة المشهدية لحركة شخصيات القصة المحدودي العدد، ولكن عبر عدة أمكنة، تغدو فيها اللغة أشبه بآلة تصوير تنتقل من مكان إلى آخر، حيث تجري فعالية تصوير حركي للحدث الرئيسي المتنامي، والذي يتشكل من مجموعة مواقف تتنامى شيئاً فشيئاً، تلعب فيه اللغة دوراً هاماً في خلق ما يمكن تسميته (الصورة اللغوية) حيث تتحرك الدوال بغية اقتناص دلالات متنوعة، تؤلف نصاً لغوياً يكتسب بعده من شهرة حضور المشهد وتكثيف اللقطة.

والمشهدية الواقعية التي نقلتها اللغة جاءت متواشجة مع مضمون القصة وفكرتها الرئيسية التي تنزل إلى القاع الاجتماعي، وتسلط الضوء على شخصيات نمطية من السكونية القابعة في البيت (الأم) والمتحركة ضمن نظام يرسم لها حدود حركتها (الموظف) وتكشف الزيف عن مسألة حيوية تتلخص في رغبة الأم في تأدية فريضة الحج، وعلى ابنها الموظف أن يقوم بتأمين مستلزمات الرحلة ومصروفاتها. وينقلب الكشف إلى تعرية تدين التصرفات المعششة في العقول المتحجرة من جهة كالأم التي تريد تحقيق هذا الركن الإسلامي من أركان الإسلام الخمسة، وهي لا تملك (الاستطاعة) والموظف الوصولي (مصباح) الذي يتقن الذرائعية ويلف حول رئيسه (عبد الله) ليزين له السرقة ويسوغ إغراءه له بأنه سيغطي نفقات أمه لقيامها بطاعة الله من جهة ثانية، وهنا تلعب الذرائعية دورها (الغاية تبرر الوسيلة).

إن ما اشتغلت عليه القصة كان من صميم الحياة الواقعية لشريحة غير قليلة من أبناء المجتمع الذين تتمثل فيه البساطة والتدين الذي لا يقوم على أساس واضح، فضلاً عن (التسيّب) الإداري الذي يتسبب به

ضعاف النفوس في إدارتنا العامة. حيث يجيدون التعامل مع الراهن، ويعرفون كيفية الوصول، بإتقان الأساليب الملتوية التي تغطى بغطاء قانوني، كتلك التي عزف عليها "مصباح" في تزيينه السرقة لرئيسه العصامي عندما لمس حاجته للمال، وأرشده إلى أسلوب للصرف يقوم على الكذب والغش والتزوير، وهو يفتح باباً نظامياً يدخله فيه، ليخرج من خزانة المؤسسة العامة التي يعمل فيها المال اللازم لتغطية نفقات حج أمه: "شغلة بسيطة... نشتري قرطاسية بعشرين ألفاً، ونجلب فواتير بمائة وعشرين... أو نعطل سيارة على الورق ونصلحها على الورق، ونقبض نحن مصاريف الإصلاح... بالنسبة لي أنا، ومن أجل عيون خالتي أم عبد الله، سأقوم بالإجراءات المطلوبة، من الحصول على الموافقات إلى تحضير عروض الأسعار، وتجهيز الفواتير، وإدخال المواد المستودع، وإخراجها... وتنظيم أوامر صرف بها... أنت مطلوب منك أن توقع فقط...

...أنت لو تدرك قيمة الأدعية التي ستدعوها لك وهي واقفة بين يدي الله في مسجد الرسول تصلي... أو هي تطوف حول الكعبة، أو حين تقف على جبل الرحمة تكبر؟ كنت ركضت بيديك ورجليك، ودبرت لها المبلغ... أما آن لك أن تعمل شيئاً لآخرتك؟..."

أبرزت القصة تناقض الصراع النفسي لدى عبد الله الموظف النزيه الذي أمضى عشرين سنة في الدولة من دون أن يمد يده إلى شيء غير مشروع، واحتدام هذا الصراع الذي أوقعه في إشكالية حادة، بين الواجب والضرورة، والحيرة بين غواية السرقة وإرضاء أمه، بين الحفاظ على نزاهته وحرمان أمه من أداء فريضة الحج، وقد لعبت المسبحة دوراً جيداً في تجسيد هذا الصراع، حين كثر استخدامها للاستخارة، لعله يستبين بها الطريق الذي يتوجب عليه اتباعه، فغدت شخصية غير هامشية، إذ حملت العنوان/ قمةَ الهرم البنائي القصصي، وحرصت على كتابة النهاية/ القاعدة التي يقوم عليها البناء، حيث انقطع الخيط في النهاية "وتناثرت حباتها على الأرض" في ترميز واضح إلى حالة الصراع النفسي التي انتهى إليها "عبد الله" واعتماد موظف، هو على درجة من العلم والثقافة على المصادفة، مما يشير إلى اتكاليته، وافتقاده لعنصر المحاكمة العقلية...

لكن اشتغال القصة على الواقعية، اضطر الكاتب إلى النزول بلغته إلى طبقة الشريحة الاجتماعية التي يعمل على تعريتها، وهذا قد أخذ بيده إلى الاستغراق في لغة المنولوج الداخلي لتجسيد حالة الصراع النفسي أولاً وإضفاء الحميمية على الشخصيات مما أوقعه في (عادية) السرد الذي ابتعد فيه عن (الفنية) إذ راوحت اللغة المبسطة أو المفصحة في مكانها انسياقاً من الكاتب باتجاه تأسيس نص سردي أشد ما يميزه عن غيره لغته المقتنصة من العادي واليومي والشائع، كأن يستخدم كثيراً من الألفاظ في غير معناها اللغوي، وأكثرها وروداً لفظ "راح- يروح- رح- ستروح) أو ما يسمى في النقد لغة الإصاتة، وقد عنى بها (ذهب- يذهب- اذهب- ستذهب) ومثل ذلك ألفاظ (شف) بمعنى (انظر) و (أم المئة) بمعنى (فئة المائة) و (ليش) بمعنى (لأي شيء أو لماذا) واستخدام الألفاظ الأجنبية الشائعة (كاظة) بمعنى (خزانة النقود أو صندوق الخزينة) و (باصات) بدل (سيارات) و(كيلوات) بدلاً من (كيلو غرام) وسوى ذلك غير قليل.

ثانياً قصة: غبار لـ "رباب إبراهيم هلال".

"وهذا ما كان"

ماذا يعني ابتداء النص القصصي بالواو؟. "وهذا ما كان" أليست هي الواو العاطفة التي تفيد إحالة القارئ على كلام مسبق سيشغل به مخيلته، بغية إقامة تواصل بين المخفي المكنون والظاهر المعلن؟.

أليس في الابتداء بواو عاطفة دلالة على بداية لحدث متخيل قد انزاح انزياحاً فنياً بغية التعامل مع أسلوب حداثي في السرد ما كان ليرد مثيل له في الأسلوب التقليدي الذي اعتاد أن يأتي بالواو العاطفة مسبوقة عليه مما يُؤْلَفُ وروده إلاَّ في سياق التركيب أداةً للربط الأسلوبي؟.

ولعل أسئلة أخرى تنبثق أمام عيني القارئ الذي يمكن أن يخرج بانطباع مؤداه أن هذا الاستعمال مستجدّ في الأساليب العربية، لافت للنظر، من شأنه -كما يرى- البنيويون- تثبيت وظيفة تعبيرية جمالية أدت إلى انزياح يخدم فكرة النصّ، ويشدّ إليه المتلقي" وهذا ما كان: "ثم ليتصور ما شاء له التصور قبل أن يجتاز عتبة النص، ويحفر في مخفيات سطوره.

ثمة مسألة أخرى يمكن أن تلفت نظر القارئ في القصة تتركز حول الزخم الأنثوي في النص الإبداعي، حيث تظهر (النسوية) مسيطرة على زمام الفكرة من ألفها إلى يائها وهي في تجلياتها على ضوء المنجز الأدبي المغاير تصدر عن وعي فكري، وبناء سلسلة من المقولات والمسلمات التي أرست أسسها الذاكرة الشعبية والتقاليد الموروثة التي تقيم توازناتها حسب رؤية أبوية بعيدة عن روح العصر ومعطياته الحضارية ديدنها العمل على شلل الصوت الأنثوي، ليظل صوت الأب ثم الزوج هو الأقوى ويقيم في فكره، الفوارق البيولوجية والنفسية مستفيداً من الإرث التاريخي والثقافي، وهذا ما يدفع الكاتبات إلى الوقوف في الاتجاه المعاكس لإثبات حق مهدور، فتأخذ الكتابة النسوية على عاتقها مهمة تحرير المرأة من حيث أنها وعي وموضوع وكشف تجارب، وهذا يستدعي من الكاتب عندما يقف أمام نص أبدعته امرأة الإحساسَ بما يشبه الصدمة، لأنه يكتشف فيها شيئاً مغايراً لرؤيته الأبوية وأنها تكتب كما تريد هي، لا كما يرغب هو، ولا كما هي عليه في الواقع بعد أن حولتها الدعايات إلى أداة إعلان عن معجون أسنان وعن سيارة حديثة وعن عطر ذكورة..

يصدمنا النص بنزق أنثوي صاخب تعلن فيه الساردة تمرّدها على وصاية الذكورة على الفتاة منذ نعومة أظفارها، فتكشف عن بعض نواحي التمييز الجنسوي لدى الأبويين، ثم عند بلوغ سن الرشد، تلعب الأهواء والمنفعة دورها في تبعية الأنثى لذكر تتوفر فيه مصلحة الأبويين، ولا يحقق رغبتها وأحلامها، فترفض وتعبّر عن توق مطلق إلى الحرية؛ توق في التعبير عن الرأي وحق اختيار الشريك.. لكن طغيان الذكورة في المجتمع البطريركي يضعف صوتها، ويرغمها على الرضوخ والإذعان لهذا الزوج (اللقطة) الذي لن يجود الزمان بمثله، وحينما تنصاع مكرهةً، وتصير في كنفه، يخضعها للدوران في فلكه كآلة تفرغها من إنسانيتها، ويتركز دورانها حول ثلاثة أشياء؛ العمل والمائدة والسرير... أما العواطفُ والندّيةُ والتفاهم والحب فهي أمور غير واردة في قاموس الذكورة، الأمر الذي صعّد في نفسها نزعة التمرد والتحرر من القيود التي كبّلتها.. وتلح على الخلاص، فلا تتوقف حتى تصل فيها إلى القمة حيث تحصل على ورقة الطلاق/ صك الحرية.

إن النص الإبداعي يكشف عن عدد من المواصفات الاجتماعية التي تحيق بالأنثى منذ ولادتها حيث ينتصب (الجندر) أمام كل خطوة تخطوها من بعد.. لكن ما يثير القلق في النص النسوي خاصة والكتابات التقدمية عامة هو الإلحاح على موضوعات التمرد والتحرر الفردي الذاتي المنفصل عن الدائرة الاجتماعية الصغيرة/ الأسرة باعتبارها الخلية الإنسانية الأولى في المجتمع والحياة، وتركيز الكتابات بصورة عامة على إعطاء الفتاة الحق في التعبير عن كل شيء في الاختيار والسلوك والمعارضة والحب والزواج والعمل.. وسوى

ذلك مما نلحظه في معظم الأعمال الروائية التي كتبها حيدر حيدر، وحنا مينة، ونبيل سليمان ومطاع صفدي وحليم بركات ممن يركزون على حرية المرأة التي لا تعرف الحدود، ونحن إذ نقف أمام هذه المقولة نعجب من الاندفاع العارم لشخصيات رواياتهم الأنثوية التي يرسمون ملامحها من خلال نظرة حداثية جداً، ولا بد لنا من التساؤل، أليس الصبي في نظر الأبوين مثل البنت في الوصايا الأولية؛ ألا يرسم الأبوان له خط سيره، ويوجهانه نحو صداقاته وهواياته، ومن ثم أليس للأهل دور في اختيار شريكة حياته؟!.

إن تضخيم الحس (الجنسوي) والتمييز والفوارق لدى المرأة يتجاوز في بعض الأحيان حدود العقل، فيلغي كل دور إيجابي للأهل، ويغدو التمرد والرفض السمة العامة التي تسم مثل هذه الكتابات، من دون أن تكون هناك مساحة للتفاهم والحب.

ثمة مسألة ثالثة تثيرها القصة نلمسها في خصوصية الكتابة النسوية حيث أتت الكاتبة على (تاء التأنيث المربوطة) التي تلحق أواخر الأسماء المذكرة "أسامة. عنترة. طلحة. عبيدة. حيدرة.." بغية تضخيم حالة الساردة النفسية بعد أن غدت (مطلقة) وإبراز الفوارق العنصرية التي يقيمها المجتمع بين الرجل والمرأة، والتي أشبعها الكتاب بحثاً، فالناقد "د. عبد الله الغذامي: كثيراً ما توقف عند أزمة نون النسوة وتاء التأنيث المبسوطة والمربوطة التي أدان من خلالها تهميش دور الأنثى في الحياة، فأفاد في كتاب "المرأة واللغة" 1996 من نظريات ما بعد الحداثة، البنيوية، وأطروحات النظرية النسوية، وذلك بتنبيهه إلى ما تفعل اللغة من إقصاء للمرأة كضمير، ورمز، ثم إلى تهميشها كوجود ثقافي.

وإذا كان "الغذامي" قد ركّز على تهميش لغتنا للمرأة عبر التأكيد، على أن الأصل هو الذكورة بعبارة "ابن جني" فإن الغرب قد عزف على الوتر نفسه عبر مقولة "توما الإكويني" "إن المرأة رجلٌ ناقص، وإن المرأة ليست سوى رحم كبير، وعبر تأكيد "أرسطو" من قبل على سلبيته، وجود الأنثى، وأن كونها ليس إلاّ بفضل ما تفتقر إليه من صفات، وهذا ما تحاول الكتابة النسوية أن تلغيه عبر تكتلها النصّي والثقافي والاجتماعي".

ولكن ما يمكن أن يخرج به القارئ المتبصر من هذه العلاقة الأزلية –بصورة عامة– يتركّز على معادلة (ذكورة/ أنوثة) وما يقابلها (قوة/ ضعف) حيث تبدو قاسماً مشتركاً بين معظم الكتّاب التقليديين والحداثيين، وهي تحتل حيّزاً واسعاً من الساحة الاجتماعية والثقافية، وتنمّ عن واقع راسخ يتحوّل في الواقع الأدبي إلى سلوك وأمثال وصور ومشاهد حية، أدانها الكتّاب على اختلاف مشاربهم، وذلك بتجسيد هذه العلاقات وتعريتها.

أما المسألة الرابعة التي يمكن أن نشير إليها في هذه القصة المتماسكة فنياً فهي الإصرار النسوي –غالباً– على الكشف عن المناطق المعتمة في الخطاب الأدبي السائد الذي ابتدأته في سورية كوليت خوري منذ روايتها الأولى "أيام معه" وتابعته غادة السمان وبلغت حمياه أوجهاً لدى حيدر حيدر ونبيل سليمان وحنا مينة، إذ حرصوا على تطعيم النص باللقطات العضوية التي تنتقه إلى المناطق المخفية في الجسد الإنساني، وقد أتت عليه الكاتبة بترميز شاعري على الرغم من أن وروده كان تعبيراً عن حالة نفسية ناقمة، تسعى من خلالها إلى خلخلة خطاب الذكورة، وكشفُ خطئها ودفع سلطتها القمعية الطاغية وذلك من خلال العلاقة الأزلية بين الذكورة والأنوثة، كقول الساردة: "وغزيراً ينسكب عرقي ليلغي عتمة الدهليز وتنفسخ الجدران، فيطل نور ويدنو لتتركز بقعة مشعة على بطني الذي أبى أن يتكور، معلناً استحالة بناء جسور بين أطراف

مستحيلة، وأمعن في ضرب الأرض بقدمي، ويظل الغبار ساكناً لا ينشق، وذاك شق كتبي، جدائل أسئلتي وحلمي، قصقصها ورماها للهباء، لينشق الجسر الذي يتنزه عليه فرح عائلتي، وفرح اللقطة..."،

إن الغبار الذي حمل عنوان القصة كان يغطي بطبقة كثيفة جميع الجزئيات المكانية والشخصيات، وكان قناعاً سميكاً يغطي الوجوه الاجتماعية التي تجعل دور الأنثى الشفافة هامشياً أمام ذكورة استرجلت فيها عقول الأمهات والجدات والعمات..

ثالثاً: قصة: أسير الوهم. لـ. عمر الحمود:

على الرغم من تقليدية العنوان الذي قرأنا مثله في بدايات القصة العربية منذ حوالي قرن من الزمن إلاّ أن أسلوب السرد القصصي ليس تقليدياً، وإنما ظهرت عليه النزعة الحداثية، ابتداء من السطر الأول" نفضت البلدة بقايا النوم وآثار الأحلام الوردية. فتحت عينيها عند الفجر، ذهلت. واجهتها أشباح سود عملاقة... "هذا المدخل يضفي فيه الكاتب صفة (الأنسنة) على البلدة فتبدو كصبية حسناء تنهض لتوها من النوم بعد ليلة وردية... وقد عملت المفارقة على لفت اهتمام القارئ، فاللونان الوردي والأسود يغنيان هذه الصورة بالإثارة بوصفهما مفردتين تشكلان عتبةً نصية وتقيمان علاقة مدهشة ونسقاً إشارياً موازياً ومعبراً عن الحالة التي يريد القاص أن يضع قارئه في جوها منذ البداية، والتي يحكمها التناقض اللوني بين الحلم والأشباح السود، إضافة إلى عنصر المفاجأة حين يعقب الشرُ الجمال والحلم، وما توحي به دلالة اللونين من تنافر غايتها خلق حالات نفسية تتفاعل مع الأزمة الراهنة، حيث يجسد الحلم الوردي نقاء السريرة والفرح والنشوة، بينما يجسد اللون الأسود حالة من الشبحية الترميزية تدل على الحزن والألم والسوداوية والخطر الداهم، وهاتان الدلالتان المتناقضتان اللتان يكشف عنهما اللونان في الصورة المشهدية ترسخان في ذهن القارئ ساحة مشهدية ساخنة يتصارع فيها الجمال والقبح، والحياة والموت.

إن فكرة القصة لا تنزاح عن لافتة العنوان (أسير الوهم) فالوهم هو الرمز السلطوي الذي يتربع على قمة السلطة، والأسرار هي ما يحيط بهذا الرمز، حيث يكشفها السارد، فتنجلي عن شخصية كرتونية يحركها الحراس والأتباع، بينما الشعب يغرق في منغصاته التي انصبت عليه من الداخل والخارج ومن الأرض والسماء، في ترميز إلى الوضع العربي الراهن في العراق أو في فلسطين أو في أي صقع من أصقاع العالم العاشر.

إن (المعلم) أو (السلطان) رمز سلبي مخالف لما يتوجب أن يكون عليه دوره، فهو محاصر بالحجاب محفوف بالوصوليين، وبغية تضخيم صورته الكرتونية يعمل السارد على الدخول عليه عنوةً رغم قبضات الحراس التي طحنت جمجمته وحاولت إخماد نفسه، فلم "ينهض السلطان عن مائدته ويترك شرابه

المعصور من كروم بلدة السارد، ولم يكن كما تصوره، فقد كان بارد الطباع، متكلس العواطف، مترهل الجسد، يبدو كتمثال شمعي محلى بنياشين وأوسمة ذهبية، يستغرب لجاجة السارد الذي دخل عليه على حين غرة ببرودة منقطعة النظير...

هذه الشخصية الكاريكاتيرية الهزيلة هي الرمز الذي سيبعد أشباح الفقر والموت عن المواطنين، وفي ذلك مفارقة طريفة اشتغل عليها القاص، واستطاع أن يكشف زيف هذه الرموز ويعريها، فتبدو كالإمبراطور بغير ثياب من دون أن يكتشف حقيقة عريه.

وعلى الرغم من النزعة الحداثية التي تغلغلت في السرد، فإن القاص عمد إلى تطعيم أسلوبه بعبارات

شعبية أو أجزاء من أمثال عربية أو حوقلة أو تناص مع آية قرآنية كريمة، منها (لا يحك جلدي إلا ظفري) و (قدّ قلبه من حجر) و (من انتظر زاد غيره طال جوعه) و (لا تمرغ وجهك بالذل، ولا تول الأدبار يلحق بك العار) في تناص مع فحوى الآية القرآنية ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ إِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُواْ زَحْفاً فَلاَ تُوَلُّوهُمُ الأَدْبَارَ (15) وَمَن يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُ إِلاَّ مُتَحَرِّفاً لِّقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزاً إِلَى فِئَةٍ فَقَدْ بَاء بِغَضَبٍ مِّنَ اللّهِ وَمَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ (16)﴾ و (على الرأس والعين) و (أكلت لحماً ورميت عظماً) و (ضيعت الوقت ولم تحصل على المساعدة) في تناص مع المثل العربي "الصيف ضيعت اللبن" و (خرجت بلا حول ولا قوة).

وقد وردت هذه التناصات في شكل بنية نصية مجتزأة متغلغلة داخل النسق السردي، بحيث لا يشعر القارئ بانفصال في التعبير بين السرد الحكائي والتناص، وأنه لا ينتقل من صيغة أسلوبية معاصرة إلى أخرى موروثة حيث تندمج الحداثة مع التقليدي لتتشكل بنية قصصية متماسكة، تنم عن تمكنٍ من أسلوب الصياغة، والسير به في خط تصاعدي يحمل أبعاداً درامية، نفسية واجتماعية وسياسية، استطاع الكاتب أن يوظفها توظيفاً فنياً، أضفى على الحدث حلةً قشيبة، فكانت القصة تحكم الإمساك بتلابيب القارئ تشويقاً وجاذبية، فلا تتركه حتى ينتهي من آخر كلمة فيها...

رابعاً: قصة وجوه راحلة، لـ "ليلى مقدسي"

تغرق القصة في خصوصيات المرأة، حتى يمكننا القول إن العالم الذي تصوّره وتدور في فلكه مرسوم بعيون أنثوية، تنداح أبعاده أمام القارئ من خلال المعاناة التي تمرّ بها المرأة في المجتمع البطريركي الذي يلقي بأثقاله على كاهل الأنوثة، فتنوء بحمله، وتعجز عن السير به، فتكون النتيجة الطبيعية الإنهاك والاستسلام.

تُرزأ الساردة بفقد أبويها، فيغدو لزاماً عليها إعالة باقي أفراد الأسرة، وهذا يعني الانقطاع عن دنياها الخاصة، ونسيان مستقبلها الذي كانت تحلم به كأيّ فتاة في مقتبل العمر، وتكتم مشاعرها العاطفية، فتأخذ دور الأم، للسهر على احتياجات من حولها، وما يتطلبه دورها الجديد الذي استطاع أن يبعدها عن العالم الذي تنشده، ولكنه لم يستطع إبعادها عن الحلم. تقول: "ما زلت أحلم برائحة لفافة تبغ يبث دخانها في وجهي، مثيراً جسدي الذابل المنهك، يأتيني من بين الضباب والحلم إنسان ما يرسم الشهوة في ملامح وجهه المتلهفة، يلاحقني، يداعب خصلات شعري وأنا في عتمة غرفتي بنوافذها المغلقة. أسمع ضحكته، وشوشته، ولا أعلم من أين يتسرب إليّ؟...

أشدّ على يده، يصفعني الحلم فأصحو..".

تتناهب حياة الأنثى في المجتمع العربي جوانب سلب وإيجاب متباينة، فهي مرغوبة لتكون شريكة حياة، كما هي مرغوبة لاعتبارات مظهرية اجتماعية تتطلبها طبيعة الدائرة الاجتماعية التي تتحرك من خلالها، وهي في الاتجاه الآخر الطرفُ الأضعف في معادلة الذكورة والأنوثة، وهذا ما عانت منه "نور" الشخصية المحورية في القصة، فانساقت للزواج من رجل مطلّق، بإغراءات من شقيقته، لكنها ما إن صارت في كنفه حتى اكتشفت حقيقته، فالزوج أسير السهر والسمر، ولم ينظر إليها إلاّ كمظهر تكميلي تتطلّبه الطبقة الاجتماعية المترفة التي يغرق في متاهتها، فينطلق بوجودها معه إلى عالمه الأثير، ويحوّلها إلى شخصية هامشية، فتكتم عواطفها، وتحتضن ابنتها التي أنجبتها، وتبهت أواصر العلاقة بينهما، حتى يغدوان غريبين في البيت، ولا يفطن إليها إلاّ حين يفتقد حميمية العلاقة مع غيرها، فيأتي إليها لقضاء رغبة، ثم ينفضّ عنها...

يتطاول الزمن القصصي، وتتوالى الأحداث، من زواج إلى ولادة إلى حردٍ وقطيعة، فوساطات وعودة واغتراب وطلاق ومرض وجنون وعلاج يطول أمده، وشفاء وشق طريق إلى حياة جديدة. وسوى ذلك مما يصلح لرواية طويلة، أو سيرة ذاتية، وتعجز عن توصيفه وتجسيده قصة قصيرة في صفحات معدودات.

لقد تطاول الزمن القصصي، وتعدّدت الأحداث، وتداخلت الخواطر بالقص والسيرة والتوصيف، حتى سلبت القصة من أهمّ مقوماتها الفنية، كالتكثيف والإيحاء والرمز، والتركيز على لقطة محدّدة، تحمل قيمة أو عدداً من القيم المتواشجة، تطرح رؤية إنسانية، لا تتشعب معها الأحداث، وهذا ما لم يتوفّر في القصة.

لكن تساهل الكاتبة في تمديد الأحداث، وتطاول الزمن، والتعبير عن المعاناة الأنثوية في المجتمع الأبوي بصورة مسهبة، لم يحرم القصة من جمالية السرد الذي تظهر فيه خصائص الكتابة النسوية التي تتدفق منه العذوبة والرقة والشفافية، فقد تزّينت بعض فقراته بلمسات حانية، وقفت فيها الكاتبة على أشدّ الأحاسيس الأنثوية رهافة، لتعبّر عن واقع حقيقي ومتخيّل في آن واحد، يتّم عن رقة مشتهاة، روحاً وجسداً، وكائناً حياً موّاراً بالحب والحياة، يكمل كينونة الذَكَر –الفجة كمطلق حال– يعجز كثير من الرجال عن إنجازه لافتقادهم مفاتيح الجسد الأنثوي، وأسراره الداخلية والمظهرية، وقد شهد النقد العربي بذلك لعدد من رائدات الرواية السورية.

إن أيّ علاقة تقوم بين امرأة ورجل تبنى في البداية على الحب، وتتسم بالشاعرية، ولكنها عندما تتوطّد بعقد شرعي تفقد أجواء الحلم الملوّنة، وتغدو علاقة غير مقبولة في بعض أحوالها، وهذا البعد الإنساني الذي اشتغلت عليه القصة هو النموذج الطاغي في الرواية السورية، فالعلاقة بين ذكور "حنا مينة" ونساء رواياته – على سبيل المثال– عندما تكون في إطار المؤسسة الزوجية، تغدو علاقة حاكم بمحكوم، أو ظالم بمظلوم، أما عندما تكون بين الذكور والساقطات، فيظهر فيها عنصر الصراع بين ندّين، وقد شبهت الكاتبة هؤلاء النسوة اللواتي يقمن علاقات مع زوجها بـ "الأفعى" وهي ذات ترميز ديني للغواية في الكتب المقدسة.

وعلى الرغم من أن العلاقة بين الذكر والأنثى هي علاقة أزلية جدلية، إلا أنّ معطيات الصراع للطرفين ليست عادلة إنسانياً –وهذا ما أكدته القصة– لأن الغلبة في النهاية– في المجتمع المتخلّف– ستحسم لصالح الذكر، وهذا بدهي في غياب المعايير الخلقية والدينية، حتى لو حقّقت الأنثى بعض الانتصارات الفردية، فهي مرهونة بظروف محددة، إلاّ أنها في إطار العلاقات الزوجية التي تصوّرها القصة، تظلّ خارج نطاق الحلبة الإنسانية، فتتكرّر مواقف البطل/ الذكَر، كما تتكرّر مواقف الاستكانة والخنوع لدى الزوجة المستضعفة.

إن الذكورة الطاغية، تعمل على تهميش المرأة، وتحجيم وظيفتها البيولوجية، وتطمس معالم حياتها الشخصية، وتسعى لتحويلها إلى قيمةٍ، أو فكرةٍ، تخدم الفضاء الطبقي للزوج، فبدل أن يسمح لها بالتحرك في إطار الحياة اليومية، يحوّلها إلى رمزٍ هامشي تؤسس دلالاتها حسب منظور الذكر، كزوجة مستلبةٍ، أو صديقة إيجابية، والمرأة في الحالتين الإيجابية، والسلبية، لا تمثّل كينونات اجتماعية حيوية، وناجعة منتجة، كما أنها لا تمثّل رؤية مستقلة، بقدر ما تمثّل أصداء لرغبات الرجل الشخصية.

إن (ذَكَر) القصة الذي يتربّع فوق عرش فضاءاته الاجتماعية، لا يقيم أيّ اعتبار للزوجة في معياره الفكري أو الاجتماعي، وقد أكدت الكاتبة أن ارتباط البطل يكون مع الآخر، وليس للزوجة أيّ دور فاعل. أما الأسرة فهي –كما في معظم الفن الروائي والقصصي العربي– لا تشكل مسألة فعالة في مسيرة البطل

الإشكالي، وإنما –على العكس– تمثّل عبئاً ثقيلاً عليه، لأنها تثبط عزيمته، وتضعف قدرته على العمل.

خامساً: قصة: الأحفاد. لـ "نصر محسن"

إن الأحداث الصاعقة التي تعصف بأمتنا العربية ترتسم أشباحها الكابوسية على الأديب بصورة مخيفة، فيعمد إلى تجسيدها بأشكال ترميزية يخلدها الفن. وبما أن العمل الأدبي يمنح الكاتب مساحة من الرؤية التنبؤية، والمرونة الخيالية، فإن مجال الحرية قد يغريه بنسج الأحداث، ليلعب عليها لعبته الفنية.

إن قصة "الأحفاد" تتبع المنهج الترميزي في تجسيد أعباء الزمن الراهن، فقد كان لأحداث العراق، ومن قبلها فلسطين الأثر الفعال الذي فرض نفسه على الكاتب.

لقد رمز الكاتب للغريب الأجنبي القادم من البحر، أو النهر، أو الماء بالحرباء التي تفتك بالناس وتهلك وتدمّر، وعندما يستفحل أمرها، ويتكاثر ضحايا بطشها تتحوّل إلى ديناصور يزداد فتكاً ودماراً، لم تجدِ معه وسائل الدفاع فكثرت الهجرة وأقفرت البلاد، وانتشر الذعر في كل مكان.

إن القصة ترصد التغيرات العالمية والتحولات السياسية والجغرافية التي طرأت على المنطقة، وتدين الجميع بلا استثناء، الغريب والقريب، والحاكم والمحكوم، ويضع الكاتب خطاً أحمر تحت سطور الواقع العربي، يكشف فيه متخيلنا، ومحاولتنا الكليلة في النجاة من براثن الوحش بوسائلنا التقليدية، لكن ما يعمل الكاتب على تعريته هو تلك الحالة السديمية التي يعيشها أبناء "دير الغنم" البلدة أو المنطقة أو الوطن الذي تهاجمه الحرباء، وللاسم دلالته الترميزية التي تجسد حالة الأمة في الزمن الذي يهاجمها فيه الوحش.

ولجوء الكاتب إلى تشخيص الحيوان، وإعطائه دوراً ترميزياً يقوم عليه بنيان القصة، يعيد إلى الأذهان أن هذه الوسيلة الحية المتحركة ترمز إلى الشر والظلم والطغيان، لافتقارها إلى القيم الإنسانية، والتي تحقق للكاتب بوحشيتها ما يريد التعبير عنه بصورة عفوية تجنبه الوقوع في المباشرة، وهذا يؤكد أن الحيوان يتبوأ في الفن القصصي والروائي مكانة عالية، باعتباره حاملاً دلالياً لمجموعة من الرموز التي حفلت بها الكتب المقدسة، واختزنتها ذاكرة الموروث الثقافي الشعبي، وقد استغلت الرواية الحيوان استغلالاً كبيراً، أكثر من القصة، لتجسيد حالات شخصياتها النفسية، فكثرت دجاجات "حنا مينه" وديَكته وأفاعيه، وصارت "بومة" "غادة السمان، أشهر من علم في رأسه نار، وتألق "كلب" رواية "صخرة الجولان" لـ "علي عقلة عرسان" وغدا شخصية أليفة وهامة لبطلة الرواية، وحفل سرد "نبيل سليمان" في رواية "المسلة" بصور الحيوان الإنسانية، بترميز فيه كثير من الاستعراض الثقافي، حيث التقى فيه مع عندليب "كيتس" وقبرة "تشيللي"، إذ أخذ العصفوران الجميلان دورهما في تجميل الربيع، كما عرّج على دب "فوكنر" و نمر "بليك" من دون أن ينسى "ذئب" الشنفرى، وقروش "ملفل وهمنجواي.

الحيوان في قصة نصر محسن أدّى وظيفته الترميزية في إسقاط وحشيته على أحداث العصر، وكشف زيف "حضارة أبناء الديناصور وأحفاده "لكن ما يمكن أخذه على رمزية "الحرباء" أنها حيوان عُرف بالتقلّب والتذبذب والتلّون، وتغيير لون جلدها بما يتناسب والمكان الذي تحلّ فيه، ولم يعهد عنها –في حدود إطلاعي على رمزية الحيوان– أنها تأخذ دوراً وحشياً قاتلاً ومدمراً، كما أن الحرباء حيوان بري، وليس نهرياً، ولو أنه استُبدل بـ "القرش" لكان أشدّ حميمية في الترميز والتعبير عن وحشية الغريب، فضلاً عن كونه أكثر قرباً لحياة الغربي من الحرباء.

كما أن دلالة اسم "دير الغنم" ترميزاً للوطن العربي، قد ابتعدت قليلاً عن تأدية الغرض الفني للقصة، نظراً لارتباط "الدير" بمكان القداسة الدينية، وارتباط "الغنم" بـ "الحظيرة" والجمع بينهما في التسمية "دير الغنم" ربما كان له تعليله في الذهن، ولكنه يحمل تنافراً دلالياً، وارتباط الغنم بمكانها الطبيعي يؤدي غرضاً فنياً، قد يكون أكثر إثارة فيما لو أطلقنا على المكان اسم "حظيرة الغنم" بدلاً من "دير الغنم".

ومع ذلك فالقصة لم تخرج عن إطار فنها الترميزي، إذ حافظت عليه من البداية حتى النهاية، من دون أن تغرق في متاهة التعمية، فظل الترميز واضحاً، وهذا فن صعب ينم عن خبرة وممارسة.

سادساً: قصة: هذيان. لـ "سلام حربة"

هي حقاً قصة "هذيان" جسّده العنوان بكل ما تعني المفردة من دلالات وإيحاءات، يقتضيها المعنى اللغوي، فالهذيان في لغة العرب: كلام غير معقول مثل كلام المُبَرْسَم والمَعْتُوه هَذَى يَهْذي هَذْياً وهَذَياناً: تكلم بكلام غير معقول في مرض أو غيره، وهَذى إذا هذَر بكلام لا يفهم، وهَذى به: ذَكَره في هُذائه، ورجل هَذَّاءٌ وهَذَّاءَةٌ: يَهْذي في كلامه أو يهْذي بغيره. والعنوان في الدراسات النقدية الحديثة هو العتبة الوحيدة التي تفضي إلى ميدان جسد النص، والشرعية الوحيدة لمواقعة النص، ومن دونها يتحول الفعل إلى خطيئة قرائية تمنح لذة ناقصة، تبقى خاضعة أبداً لتأنيب أخلاقية الضمير القرائي.

في هذه القصة يتربع العنوان على قمة النص للتعبير عن الرغبة في جذب القارئ واستدراجه إلى المنطقة العارية من الدواخل النفسية المواربة، وهي لعبة قاسية تؤدي إلى الكشف عن المتاهة التي تغرق الشخصية في سديمها، وفتح الخبايا أمام الإضاءة الدلالية ذات الحمولة المكثفة التي تكشف عقدة الشخصية المرضية، والتي سبّبها الأب لابنه في طفولته، وظلت تبعاتها تنعكس عليه، بل ترسم مصيره الذي ينتهي بالكبت والانهزام وعدم القدرة على المواجهة.

ترصد القصة لقاء الذكورة الصامتة بالأنوثة الحيية، وتعبّر عن أدق خلجات النفس الإنسانية في اللحظات الفريدة التي يتم فيها اللقاء، ويتحقق الحلم، وتتمخض عن نظرات إعجاب ودفق مشاعر وخوف ورجاء وحب وافتتان جمالي "كانت أسئلتها متلاحقة مدوية، ترسبت في صدرها كطبقات براكين، وراحت تطلقها دون أن تلتقط أنفاسها مخافة أن تبرد لوعتها.. ظناً منها أن لقاءهما البكر قد يذيب جليده، فترتعش أصابعه، ويرسم على أرضهما خطاً شاقولياً جديداً للحب.. لم يع في البداية شيئاً مما قالته فقد كان مبهوراً في تفاصيلها، وبرائحة أنفاسها وحيرتها، وجمالها يصفعه عن قرب، تسرب ألمها وحرقتها في مسامعه الحادة ليضج في داخله بصدى حبها.. أحس أن لومها قد وأد صبره، ونفذ بعيداً ليطبق على أنفاسه، مكتوماً، مختنقاً، متقطعاً بنبرات مبهمة وأكوام من الضوضاء والخرس. لا تلتقط منها الأسماع حرفاً ولا كلمةً، ولا أيّ معنى.."

تجسّد القصة الحالة النفسية بأسلوب مريح للقارئ، ينم عن خبرة في التعامل مع الحالات النفسية التي تنتاب الشخصية القصصية، ولكن هذا لا يمنع من القول إن القصة قد تمادت قليلاً في التوصيف والاسترجاع، وتجاهلت بعض علامات الترقيم الضرورية التي من شأنها المساعدة على إضاءة النص والإمساك بتلابيب القارئ لتشويقه بمتابعة قصة نفسية غير عادية، كما أن القصة لم تدقق في الفرق بين

معنى "الإحساس" والشعور" وهو من ألف باء التربية وعلم النفس. لكن هذا لم يبعد السرد عن هدفه الذي شكل وحدة عضوية انتهى بإضاءة بانورامية للعقدة النفسية المرضية التي حملها الشاب نتيجة التربية الأبوية القاسية.

سابعاً: قصة مسعود فوق الجسر، لـ "ابتسام شاكوش"

يبدو الحدث العراقي الصاعق قد أخذ أبعاده المزلزلة في نفس الكاتبة، فجسدته من خلال شخصية رسمية أجادت التلميع، وانشغلت به عما عداه فكان ضياع الزوجة، وضياع العقل، والسياحة في الشوارع، ومن ثم الرقص فوق الجسر، في وضح النهار، وأمام الملأ الأعلى والأدنى.

ابتسام شاكوش كاتبة أثبتت جدارتها في ميدان القصة، ثم اتبعتها بالرواية، وهي في هذه القصة تحاول أن تضيف شيئاً جديداً في صفحة إبداعاتها، فعرضت لموضوع وطني/ قومي، وسعت للارتقاء به إلى المرتبة الحادة التي تتطلبها طبيعة الحدث الصاعقة، فكانت حالة الرقص التي انتهت بالشخصية المحورية إلى ما يشبه الجنون، لتعبّر عن حالة الانسلاخ النفسي عن الواقع، وكان لسخونة الحدث وطزاجته أثر في ذلك.

ولكن القارئ المتمعّن لا بدّ أن يتساءل عن دلالة الجسر الفنية، الذي يعني أول ما يعني الوصل بين طرفين، والربط بين أرضين على جانبي حيّز مائي، أو طرفي جبل يفصل بينهما وادٍ.. أو سوى ذلك.. في حين حددت الكاتبة مكان الجسر فجعلته في سوق الهال، وأصرت على الرقص فوقه، ثم جعلت مكان قدمي الراقص مسعود عند رؤوس الباعة.. وهذا من شأنه أن يثير تساؤلات أخرى عن مستويات الرمز الفنية في القصة، ومدى دلالاتها على معطيات الحدث.

تحمل القصة أبعاداً فنية جميلة، فالشخصية المحورية استجابت لدواعي الاسترجاع، ونقلت جانباً من عالم الطفولة الثري، مما ساعد على تنامي هذه الشخصية، التي أسقطت الحدث عليها، وربطت بين عوامل اجتماعية وعاطفية وإدارية وسياسية، وكما أن الرقص تعبير عن حالة فرح، هو أيضاً تعبير عن حالة ألم، وقد قيل "والطير يرقص مذبوحاً من الألم" فذهب ذلك مثلاً. وكان رقص مسعود نهاية طبيعية لهذه المعطيات التراجيدية، وإيغالاً في الوجدان الإنساني الذي فقد عقله: "تابع الرقص، العراق تبيح نفسها وبترولها للمارينز، تابع الرقص، التهديدات اتخذت من الأنظمة المجاورة للعراق بساط يصل بين بوابات انتصاراتها، واصل الرقص، أكاذيب، أكاذيب، الحياة ذاتها كذبة كبرى، كان حبه، كرهه كذبة الحمية، الشجاعة، الشرف، وتوقف ما هو الشرف؟

أجاب نفسه: الشرف هو الحقيقة الكبرى التي أضاعها في غمرة تلميع شخصيته التي كان يعتز بها.

محمد قرانيا

□□□